

”LÄHIÖPIKNIKILLE OSTARIN VIEREE”

Suomiräppäreiden kotiseutuidentiteettejä Espoon Olarista

Pro gradu -tutkielma

Helsingin yliopisto

Kulttuurien osasto

Folkloristiikka

Annukka Saaristo

Elokuu 2019



| | | |
|---|--|---|
| Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta/ Kulttuurien osasto | | |
| Tekijä – Författare – Author Annukka Saaristo | | |
| Työn nimi – Arbetets titel – Title "LÄHIÖPIKNIKILLE OSTARIN VIEREE". Suomiräppäreiden kotiseutuidentiteettejä Espoon Olarista | | |
| Oppiaine – Läroämne – Subject Folkloristiikka | | |
| Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -työ | Aika – Datum – Month and year Elokuu 2019 | Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 94 + liitteet (5 sivua) |
| <p>Tiivistelmä – Referat – Abstract</p> <p>Tutkimukseni käsittelee espoolaislähiö Olarin räppäreiden kotiseutuun kytkeviä ajatuksia ja identiteettejä. Aineistona ovat kuuden räppäriin haastattelut sekä olariräpin kappaleiden sanoituksia, jotka kertovat kotiseudusta tai Olarista. Haastattelut toteutin teemahaastatteluina vuosina 2017 ja 2018. Haastattelut on tallennettu Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kokoelmiin.</p> <p>Pro gradu -työni teoreettisen lähtökohdan muodostavat performanssitutkimus ja John Miles Foleyn luoma esitysareena -käsite. Esitysareena on tulkintakehys, jonka kautta esiintyjä ja kuulija luovat tilan yhteiselle ymmärrykselle ja arjesta poikkeaville tulkinnoille. Esitysareenalla toimivat tilannesidonnaiset rekisterit, jotka sekä areenalle osallistuvat että esiintyjät voivat tunnistaa. Onnistuneeseen tulkintaan tarvitaan rekistereiden aktivoituminen esitysareenan sisällä. Tarkastelen teoreettisen viitekehyksen kautta räppäreiden tuottamia performansseja muun muassa Olarista, olarilaisuudesta ja suomiräpistä.</p> <p>Tutkimuskysymykseni käsittelevät olarilaista kotiseutua: miten olarilaiset kuvaavat kotiseutuaan, miltä olarilainen kotiseutuidentiteetti näyttää räppäreiden ja räpin näkökulmasta esitysareenalla sekä millaisena kotiseutu näyttäytyy alueelle kiinnittymisen kautta? Millaisia rekistereitä olarilaisella esitysareenalla aktivoituu? Käsittelen haastatteluja ja kappaleita performanssin kautta ja nostan esiin kolme suomiräpin yleistä narratiivia: päihteet, huumorin ja seksuaalisuuden. Lisäksi hahmotan suomiräpin intertekstuaalisuutta ja sen merkitystä olariräpin viittauksiin sekä lokaalisti että globaalisti. Moderni kotiseutu, lähiö, luo lähtökohdan kotiseutuidentiteetin tutkimukselle Olarissa ja pohdin lähiön merkitystä olariräpin kotiseudun muodostumiseen.</p> <p>Olariräpin kotiseudun eri puolet tulevat tutkimuksessani näkyviksi ajan, paikan, sosiaalisten suhteiden ja nostalgian kautta. Kotiseudun käsitys on muodostunut räppäreille omien kokemusten, paikan sekä yhteisöjen risteämissä. Paikat saavat merkityksensä sosiaalisten suhteiden ja tapahtumien kautta ja syventävät merkityksiään kappaleiden sanoituksissa. Paikallistarinat, paikalliset ihmiset ja paikkaan kuulumisen tunteet kirjoitetaan sanoituksiin, joiden tasot aukeavat paikallistuntemusta omaaville, avaten oven esitysareenalle.</p> <p>Kotiseutu, oma yhteisö ja olariräp ovat räppäreille tärkeitä identiteetin elementtejä, joiden merkitystä he eivät kuitenkaan pohdi aktiivisesti arjessa. Kotiseudun edustaminen kytkeytyy räpin globaaliin narratiiviin, jonka kautta aitoudesta ja alueen edustamisesta on tullut tärkeitä elementtejä performanssin näkökulmasta. Räpin avulla kerrotaan keitä ollaan ja mitä edustetaan, sekä luodaan samalla tiettyyn paikkaan ja yhteisöön kuulumista.</p> | | |
| Avainsanat – Nyckelord – Keywords suomirap, suomiräp, olarirap, performanssi, kotiseutu, kotiseutuidentiteetti, lähiö, paikallisuus | | |
| Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Helsingin yliopiston kirjasto, E-thesis-tietokanta | | |
| Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information | | |

| | |
|---|----|
| Sisällysluettelo | |
| 1 JOHDANTO | 4 |
| 2 TUTKIMUKSEN LÄHTÖKOHDAT | 6 |
| 2.1. Aineisto | 9 |
| 2.2. Kotiseutu ja paikallisuus lähiössä | 12 |
| 2.3. Etnografinen tutkimus, performanssi, esitysareena ja rekisteri | 14 |
| 2.4. Tutkijapositionista ja eettisyydestä | 19 |
| 3 OLARIRAP OSANA SUOMIRÄPIN NARRATIIVEJA | 21 |
| 3.1. Olariräpin historiaa..... | 23 |
| 3.2. Päihdepuhe räpin narratiivina | 31 |
| 3.3. Huumori rakenteellisena ilmiönä | 36 |
| 3.4. Mies, seksi ja seksuaalisuus | 39 |
| 3.5. Sanoitukset intertekstuaalisuuden välineinä | 45 |
| 4 OLARI AJASSA JA PAIKASSA | 48 |
| 4.1 Olari muistojen ja nuoruuden näyttämönä | 48 |
| 4.2. Ostarin alue ihmisiä kokoavana ympäristönä | 54 |
| 4.3. Ylä- ja Ala-Olari symboleina alueen rajoille ja rakenteille | 58 |
| 5 OLARI KOTISEUDUN KOKEMUKSINA | 61 |
| 5.1. Paikkojen omistajuudesta ja paikkaan kuulumisesta Olarissa | 62 |
| 5.2. Paikallistarinat ja paikallisuutta kuvaavat kokemukset lähiössä..... | 68 |
| 5.3. Olariräpin kotiseutu globaalina ja lokaalina lähiönarratiivina | 72 |
| 6 YHTEENVETO | 78 |
| 7 LÄHDELUETTELO..... | 81 |
| LIITTEET | 95 |
| LIITE 1. Haastattelujen teemoitellut tukikysymykset | 95 |
| LIITE 2. BJD:n piirtämä kartta Olarista | 96 |
| LIITE 3. Tuomio & Koneen piirtämä kartta Olarista | 97 |
| LIITE 4. Jeijon piirtämä kartta Olarista | 98 |
| LIITE 5. Ässän piirtämä kartta Olarista | 99 |

1 JOHDANTO

Käsittelen tutkimuksessani espoolaislähiö Olarin kulttuuriseen kontekstiin liittyvää rapmusiikkia ja sen tekijöiden kotiseutuun liittämiä merkityksiä. Röpissä¹ kotiseutu, sen korostaminen ja tiheä mainitseminen on kiteytyntä toimintaa (Ogbar 2007: 44–45), joka juontaa juurensa muun muassa lähiöiden katujuhliin, kotiseutuylpeyteen, aitouteen ja tekijyyden määrittelemiseen (mm. Chang 2008; Forman 2002: 70). Paikallisuuden korostamisella luodaan kulttuurisia rajoja, jotka joustavat sen mukaan, mihin kappaleet kulkeutuvat ja mitä merkityksiä niille annetaan (Forman 2002: 70–71). Paikka merkityksellistyy moninaisissa diskursseissa, joita musiikin tekijät ja kuuntelijat käyttävät, ja Olari saa uusia merkityksiä erilaisissa performansseissa yhä uudelleen ja uudelleen. Rap onkin yhtä aikaa sekä paikkasidonnaista että paikasta irti olevaa kulttuuria (esim. Bennett 2000: 2), joka luo itsensä uudelleen esimerkiksi paikallisuuden diskurssien ja paikallisten tekijöiden kautta. New Yorkin kadulta pitkän matkan taivaltanut musiikin muoto on tullut jäädäkseen myös Suomeen, jossa rapin alkuperäinen kotiseudun korostamisen ajatus näkyy yhä.

Tutkimukseni tarkastelee kotiseutuidentiteetin ja rapin yhtymäkohtia Olarin näkökulmasta; miten kotiseutu näkyy ja kuuluu, miksi sitä korostetaan ja mitä se merkitsee räppäreille. Olari on suomiräpin kontekstissa kiinnostava alue, sillä musiikinlajin alkuvuosina Olarista ponnisti useita eri räppäreitä suomalaisen rapin kentille. Räppiä on tehty Olarissa koko suomiräpin historiaan nähden pitkään ja alueella tehtävä rap on aiheiltaan ja äänimaailmaltaan tunnistettavissa sinne pohjautuvaksi.

Lauri Honko on todennut folkloren ”luonnollisen olomuodon” sijaitsevan performanssissa (1980: 30). Tarkastelen kotiseutua, räppiä ja näiden yhtymäkohtia performanssitutkimuksen kautta kohdistuen katseeni erityisesti John Miles Foleyn esitysareena-termin näkökulmiin ja siihen, millaiset kulttuurin kautta aktivoituvat rekisterit vaikuttavat olariräpin sisällä. Folkloristit ovat olleet viime vuosikymmeninä

¹ Käytän tutkimuksessani samaa kieliasua sanoista rap, räppääminen ja räppäri kuin Venla Sykäri artikkelissaan *Sitä kylvät, mitä niität. Suomenkielinen improvisoitu rap ja komposition strategiat*. Sykäriin mukaan rap perusmuodossa on yleistynyt suomen kielessä tarkoittamaan musiikinlajia, sen sijaan taivutusmuodoissa käytetään kielen taivutusmuotojen kirjoitusasuja, sillä ne ovat vakiintuneet yhteisöjen käyttöön. (2014:1.)

kiinnostuneita performanssien tutkimuksesta ja performansseihin liittyvistä kokonaiskonteksteista (esim. Sykäri 2011: 55). Performanssi on tiivistettynä ihmisten välistä viestintää, kanssakäymistä, joka kehystetään erityisenä tapahtumana. Se välittää sosiaalisena tapahtumana esimerkiksi tietoa, tunteita ja arvoja (Bauman 1992: 41). Performanssitutkimuksellinen ote onkin folkloristiikan opiskelijalle luonteva tapa tarttua niinkin monitulkintaiseen ja laajaan musiikinlajiin kuin rap, jota tuotetaan ja käytetään yhteisön viestinnän välineenä.

Yhteisöön kuulumisen voi vahvistaa yksilön identiteettejä ja tuoda esiin kykyjä, jotka toimivat voimavaroina arjessa. Kaupungistunut kotiseutu, lähiö, näyttäytyy mediassa usein ongelmien tai yhteisön antaman turvan kautta. Lähiö on kuitenkin moninainen tila, jonka kautta yksilö voi kokea olevansa osa suurempaa kokonaisuutta (mm. Junnilainen 2019: 76–77, 120–159). Paikallisuus, kotiseutu ja kotiseutuun liitetyt tunteet, muistot ja odotukset ovat merkittäviä osatekijöitä, kun puhutaan yksilöiden yhteenkuuluvuuden kokemuksista yhteisöissä. Paikalliset esiintyjät ja tekijät taas muovaavat performansseissa mielikuvia alueesta, siellä asumisesta ja alueen potentiaalista. Tutkijalle ikkuna yhteisöihin avautuu kertomusten, keskustelujen ja kulttuurin tuotteiden kautta, joissa peilataan kokemuksia, näkemyksiä, ennakkoletuksia ja tunteita alueesta ja yhteisöistä.

Aineistoni koostuu kuuden artistin haastatteluista, jotka on toteutettu kesän 2017 ja alkuvuoden 2018 välisenä aikana. Räppärit valikoituivat mukaan paikallisen tunnettuutensa ja tuotantonsa saatavuuden kautta, sillä Olarissa räppärit tekevät musiikkia pitkälti omakustanteina tai pienten levy-yhtiöiden kautta. BJD, Tuomio & Kone, Jeijjo, Ässä sekä Edu Kehäkettunen kävivät olariräpistä ja räppäämisestä kanssani keskusteluita, joiden perusteella olen hahmotellut olariräppäreiden kotiseutuidentiteetin rakennuspalikoita. Suurin osa tekijöistä edustaa olariräpin ensimmäistä sukupolvea, poikkeuksena Jeijjo, joka on yhteisön sisällä toisen sukupolven edustaja. Käytän tutkimuksessani myös räppäreiden ja heidän kollektiiviensa tekemiä kappaleita, joiden perusteella olen pohtinut sanoitusten kautta tuotetun Olarin ja keskusteluissa näyttäytyneen kotiseudun yhtymäkohtia. Haastatteluaineisto tallennetaan tutkimuksen valmistumisen jälkeen Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kokoelmiin.

Tutkimuksessani tärkeimpänä tutkimuskysymyksenä on, miten kotiseutu tematisoituu olariräpin sanoituksissa ja räppäreiden haastattelupuheessa, eli miten kiinnittyminen paikkaan, espoolaislähiö Olariin, syntyy räpin performansseissa ja niitä koskevassa kulttuurisessa tiedossa? Metodologian kautta kysymys tarkentuu kotiseudun representaatioihin ja kotiseutuun liittyvien identiteettien muotoutumiseen performanssin keinoin: Millaisia rekistereitä kotiseudun muotoiluun käytetään ja millaisia erityispiirteitä olariräpillä on? Miten tyylilliset ja esitykselliset erityispiirteet toimivat esitysareenoilla, eli arjesta poikkeavissa esitystilanteissa? Millaisia kulttuurisia kompetensseja räppäreillä on ja millaista kulttuurista tietoutta tarvitaan kuulijalta, jotta olariräpin konteksti hänelle avautuu? Miten Olarin paikallinen rap on muotoutunut esityskäytänteiden, globaalin ja suomiräpin sekä paikallistuntemuksen konteksteissa? Entä millaisia merkityksiä konkreettiset paikat saavat olariräpin narratiiveissa?

Kuvaan luvussa kaksi tutkimukseni lähtökohtia sekä omaa asemoitumistani aiheeseen tutkijana. Kolmannessa luvussa kerron olariräpistä ja sen vaiheista sekä suomiräpin kolmesta yleisestä narratiivista, päihteistä, huumorista ja miehen seksuaalisuudesta, jotka toistuvat myös olarilaisessa kerronnassa. Luvun loppuksi kuvaan lyhyesti intertekstuaalisuutta osana räpin merkitysten luomista ja keskusteluja. Neljännessä luvussa kuvaan Olaria kotiseudun kokemuksina niin nuoruuden kuin paikallisuudenkin kautta.

Olen iloinen mahdollisuudesta tuottaa yhdessä tietoa mukana olevien räppäreiden tuella. Kiitos Tuomio & Kone, Jeijjo, BJD, Ässä ja Edu Kehäkettunen ajastanne tutkimukseni parissa ja käydyistä keskusteluista. Tutkimusta tukemassa ovat olleet myös Helsingin yliopiston Humanististen, käyttäytymistieteiden ja valtiotieteiden rahasto, jonka stipendin turvin olen voinut kirjoittaa asiaan paneutuen. Helsingin Kalevalaiset naiset ry myönsi Kirsti Mäkisen muistorahastosta stipendin työn loppuun saattamista varten, mikä mahdollisti työn viimeistelyn kesällä 2019. Kiitos myös Arlan saunalle, jonka saunastipendin turvin tutkimus on muotoutunut saunan lämmössä kylmimpinä talven iltoina.

2 TUTKIMUKSEN LÄHTÖKOHDAT

Rap on musiikinlaji, joka perustuu rytmilliseen puheeseen ja taustabiittien kautta muovautuvaan kokonaisuuteen, jossa räppäri puhuu tai puhelaulaa joko muista kappaleista yhteen miksatus tai täysin uuden taustan päälle kirjoittamansa tai improvisoimansa sanoitukset (mm. Miller 2012: 47). Biitin ja räppäämisen tauot,

sanojen ulosannin tempo ja esimerkiksi erilaiset äänitehosteet luovat kokonaisuuden, kappaleen, jonka kuulija voi toistaa yhä uudelleen tallenteelta tai seurata esityksenä.

Musiikinlajina rap on osa suurempaa kulttuurista kontekstia, hiphopia, jonka kolme muuta kulmakiveä ovat DJ:t, tanssiminen, ja katutaide (mm. Chang 2008; Mikkonen 2004). Hiphop on eräänlainen kulttuurien yhteenliittymä, jossa alun perin maahanmuuttajien tuomat, eri puolilta vaikutteita saaneet osat – kuten korttelijuhlat, dancehall-kulttuuri, äänentoisto, rytmillinen puhe musiikin päälle – loivat oman, uuden musiikillisen kokonaisuutensa (mm. Chang 2008: 36–105). MC:t, ja DJ:t² loivat toistensa tuella uutta ilmaisukieltä, jossa instrumentaaliraita, biitti ja MC:n tuottamat lyriikat sanaleikkeineen muodostivat uniikin esityksen. (Hilamaa & Varjus 2004: 194). Hiphopin eri muodot rantautuivat myös Suomeen ja katukuvaa ovat värittäneet niin graffitit kuin musiikkikin. Räpin tekijöitä ja kuuntelijoita on Suomessa ollut jo jossain määrin aiemminkin, mutta räpin lokaali tekeminen ja globaali taival alkoi varsinaisesti vasta 1980-luvun lopulta alkaen. (Miller 2012: 44; Nieminen 2003: 169.)

Suomiräpin syntyhistoriaa kuvataan usein aaltolina tai vaiheina, joista ensimmäinen sijoittuu siis 1980- ja 1990-luvuille (Hilamaa & Varjus 2004: 194–196). Rap nähtiin mediassa pääosin huumorin kautta ja monet, vakavasti itsensä ottavat alan pioneerit, räppäsivät englanniksi (Tervo & Ridanpää 2016: 621). Toisessa aallossa, 2000-luvun alkupuolella suomiräpin tekeminen ja omalla äidinkielellä räppääminen, sekä räpin kaupallinen potentiaali olivat mediassa tuotetun kuvan mukaan markkinoiden keskiössä. Puhuttiin jopa markkinoiden ylikuumenemisesta, sillä jokaisella levy-yhtiöllä oli listoillaan useita räppääviä artisteja (Nieminen 2003: 173–174). Tällä hetkellä, räpin kolmannessa aallossa räpin ja muiden musiikinlajien väliset seinät murtuvat, ja rap on enenevässä määrin sekä oma genrensä³ että fuusioituneena muihin musiikinlajeihin ja taiteeseen. (Kärjä 2011: 78; Hilamaa & Varjus 2004: 196–199).

Suomirap on räpin globalisaation kautta muovautunut lokaalimuoto, jossa paikallisuus on tärkeä osa yhtä aikaa niin kielen kuin fyysisten paikkojenkin kautta. Hiphop-elämäntyylin kautta paikat määritellään omiksi ja rap muuntuu yhteisöjen neuvottelujen

² MC eli Master of Ceremonies tarkoittaa nykytermein räppäriä (kts. esim. Sykäri 2019: 55–56). DJ:n moninaiset tehtävät voi tämän tutkimuksen kannalta tiivistää taustabiitin tekemiseen ja/tai soittamiseen (kts. Ramstedt 2019).

³ Sanalla genre viitataan musiikin lajiin, jota yhdistävät samanlaiset musiikilliset piirteet ja usein samanlaiset teemat. Räpin genreen liittyvät myös esimerkiksi sosiaaliset konventiot, tietynlainen liikehdintä ja pukeutuminen. (vrt. genren määrittely ja sen vaikeus esim. Chamberlain & Thompson 2003: 1–4; konventioista esim. Sykäri & Rantakallio & Westinen & Cvetanović 2019: 12–13).

kentiksi, joiden avulla luodaan tilaa niin sosiaalisen todellisuuden sanoittamiselle kuin hauskanpidollekin (Forman 2002: 10–11; Rose 1994: 10). Räpin avulla voidaan kertoa, keitä ollaan, mistä ollaan ja mihin kuulutaan.

Anna-Leena Siikala on havainnut Karjalan runokulttuureja ja laulajaihanteita tutkiessaan, että runojen esityskonteksti ja performanssin kulttuurinen tietämys ovat vaikuttaneet runojen merkityksiin. Laulajien performanssiin liittyvä käytännöt, merkitykset ja tyylit ovat osin sosiokulttuurisista alueista riippuvaisia, ja runojen esityskonteksti vaihteli alueiden välillä. (Siikala 2012: 61.) Räpin kohdalla tilanne on samansuuntainen: eri alueilta tuotettu musiikki kuulostaa erilaiselta esimerkiksi eri sanojen, murteiden ja aiheiden tasolla. (esim. Salmela 2018; Strand 2007: 40; Vaattovaara 2012: 150–153).

Olarin sijaitsee maantieteellisesti Espoossa, Matinkylän vieressä. Espoo on rakentunut osittain vanhojen kyläyhteisöjen kautta ja päälle (Lahti 1975: 13–15). Kaupunkina sitä on kuvattu vaikeasti hahmotettavaksi ja kiinnekohdattomaksi (Luoto 2001: 253). Siksi kiinnittyminen pieniin, usein lähiöiden yhteisöihin on ollut yksilöille luontevampaa. Räpin avulla luodaan keskustelutiloja identiteetistä, itsemäärittelystä ja aitoudesta, jotka antavat työkaluja rakentaa kulttuurista omistajuutta yhteisöissä ja paikoissa (Krimms 2000: 9). Espoolainen saattaakin usein esittäytyä sekä kaupungin että lähiön tai alueensa kautta. Espoolaisessa räppäriydessä⁴ tunnettuja posseja⁵ 2000-luvun alussa löytyi Olarin lisäksi myös Soukasta (Kärjä 2019: 92).

Aika, paikka ja sosiaaliset yhteydet kulkevat käsi kädessä performanssin kanssa, kun puhutaan eri runokielillä kommunikoivista yhteisöistä. Paikan ja tilan eri tulkinnat liittyvät sekä henkilöiden identiteetteihin, paikkojen merkityksiin että kulttuuriseen kontekstiin yhteisöjen sisällä (Baker, Bennet & Wise 2012: 98). Kodilla, kotiseudulla ja identiteetillä on kaikilla itsessään hyvin monimerkitykselliset vivahteet myös Espoossa. Näistä syistä olen haastatteluiden aikana halunnut antaa tilaa räppäreiden omille tulkintoille kotiseudusta, identiteetistä, räpistä, Olarista ja espoolaisuudesta sekä näiden keskinäisestä vuorovaikutuksesta. Tutkimuksessa käytän hyödyksi myös omaa kertynyttä tietouttani alueesta. Tein ensimmäisen urani nuorisotyönohjaajana pääosin

⁴ Skenellä viitataan Sykäri & al mukaan ”niihin moninaisiin paikallisiin kulttuurin tekijöihin ja kuluttajien muodostamiin ryhmiin ja tapahtumapaikkoihin, joissa hiphop-kulttuuria eletään, ylläpidetään ja rakennetaan.” (2019: 21.)

⁵ Posse tarkoittaa hiphopin sisällä ryhmää. Ryhmistä tai pienistä yhteisöistä käytetään myös sanaa crew (Sykäri & Rantakallio & Westinen & Cvetanović 2019: 12; Kärjä 2019: 92).

Espoossa keskittyen Olarin, Matinkylän ja Tapiolan alueisiin ja alueiden nuorten sekä nuorten aikuisten arkeen. Tunnistankin siksi osan paikkojen sosiokulttuurisista merkityksistä ja tuloeroista alueella sekä tiedostan osan Olarin ongelmista ja toisaalta sen voimavaroista.

2.1. Aineisto

Aineistoni koostuu kuuden räppäriin haastatteluista sekä sanoituksista, joita artistit ja heidän kokoonpanonsa ovat esittäneet ja tuottaneet. Lähes kaikissa haastatteluissa pyysin räppäreitä piirtämään oman näkemyksensä Olarista, sen tärkeistä paikoista ja rajoista, jotka löytyvät liitteistä 2–5. Karttojen kautta keskustelumme jatkui paikkojen merkityksiin ja niihin liittyviin muistoihin.

Aineistot antavat erilaisia näkökulmia olarilaisuuteen. Haastattelut tuovat tutkimukseen tekijänäkökulmaa ja ajatuksia sanoitusten takana. Ne ovat paikallisten kokemuksia ja kertomuksia Olarista, siellä vietetystä ajasta ja olarilaisten yhteisöjen elämästä. Sanoitukset taas tuottavat Olarista mielikuvia, jotka vaikuttavat kuulijoiden mielikuviin. Yhdessä niistä rakentuu performansseja, joiden kautta voidaan hahmottaa olarilaista kotiseutua.

Haastattelutilanne on vuorovaikutustilanne, joka rakentuu yhteistyössä haastateltavan ja haastattelijan välillä. Haastattelu eroaa usein arjen keskustelutilanteista, sillä haastattelutilanteessa haastattelija pyrkii ohjaamaan keskustelua tutkimuksen kannalta olennaisille urille. Vuorovaikutus rakentuu vahvasti kysymyksille ja vastauksille, minkä lopputulemana tuotettu tallenne toimii tutkimuksen aineistona. (Ruusuvuori & Tiittula 2009: 22–23, 26, 29) Käytin haastattelutilanteissa etukäteen suunnittelemani teemoiteltuja kysymyksiä pohjana keskusteluillemme (liite 1). Kuten missä tahansa viestintätilanteessa, eivät yhdessä käydyt keskustelut ole vain yhden henkilön ohjattavissa (Ruusuvuori & Tiittula 2009: 28–29; Kuula 2011: 138). Keskustelumme siirtyikin toisinaan varsinaisesta teemasta aivan toiseen, odottamattomaan aiheeseen. En ole myöskään pyrkinyt toimimaan vuorovaikutuksessamme tietämättömänä aiheesta (Ruusuvuori & Tiittula 2009:33–34), vaan pyrkinyt keskusteluissa ilmapiiriin, jossa tahdon tietää juuri tilanteessa olevien näkemykset.

Haastattelut toteutettiin kesällä ja syksyllä 2017 sekä alkuvuodesta 2018. Tapasin kaikki artistit yhtä lukuun ottamatta kasvotusten ja haastattelut tapahtuivat pääosin kahviloissa ja baareissa. Tämä vaikutti myös haastatteluiden kulkuun, sillä olimme lähes

poikkeuksetta muiden ihmisten tarkkailevien silmien alla. Yhdessä haastattelussa myös haastattelun ulkopuolelta kommentoitiin käsiteltäviä aiheita:

Ässä: [piirtää Olarin karttaa] Ja sit täs on sellanen olennainen juttu, kun, tie mikä vie, Meri-Olariin, tiedätkö mikä on Meri-Olari?

AS: En tiedä!

Ässä: Niinii Meri-Olari on sellanen paikka mil on myös toinen nimi, ruotsiks Matby [Matinkylän ruotsinkielinen nimi]

AS: [nauraa] [Taustalta kuuluu miehen ääni innostuneesti: Se on mun keksimä nimi] Hieno.

Ässä: [nauraa] niinii [kysyy kommentoijalta viitaten keksimiseen] Ai Matby? [taustalla mies vastaa: Ei, Meri-Olari]

AS: [puhuen kommentoijalle] ihan tosi?

Ässä: Joo varmaan joo

AS: Mahtavaa!

Ässä: [kommentoii nimen keksimisen totuudellisuutta] ei oo..

AS : Tää oli ihan uus termi, huikeeta. (Haastattelu 4.)

Kyseisessä haastattelutilanteessa istuimme paikallisen baarin, Daviston, ikkunapöydässä suhteellisen hiljaisena arki-iltana. Keskustelumme herätti kiinnostusta ainakin siksi, että olin vieras hahmo kanta-asiakkaiden joukossa, joka haastatteli tunnettua paikallista hahmoa puolityhjässä baarissa. Tuttu aihe kirjoitti kommentin, joka laajensi hetkeksi haastattelua myös pöytämme ulkopuolelle ja toi mielestäni olarilaisen yhteisön välittömyyden esiin: tunnelma alueella on usein auktoriteetteja kumartamaton ja tasa-arvoistava. Jos asiaa on, sen voi sanoa ääneen tilanteesta riippumatta. Samalla toisten ihmisten läsnäolo useiden toteuttamieni haastattelujen aikana on voinut vaikuttaa haastattelujen sisältöön myös muilla tavoin. Onko jokin asia jäänyt sanomatta tai olisiko se sanottu toisin, jos haastattelutilanne olisi tapahtunut muualla?

Haastattelutilanteen erikoisuutena suhteessa muuhun arjen viestintään oli myös sen tallentaminen, joka lisää tilanteen institutionaalisuutta (Ruusuvuori & Tiittula 2009: 23–24). Pyysin etukäteen kaikilta alustavan suostumuksen tallentamiseen ja arkistointiin, minkä lisäksi aloitimme tapaamisemme allekirjoittamalla suostumuslomakkeet⁶. Kerroin jokaiselle tutkimukseen osallistuneelle, että poistan tallenteista pätkiä tai koko haastattelun jälkikäteen, mikäli he kokivat keskustelun aikana puhuneensa jostakin, jota eivät halunneet arkistoida. Samalla painotin, että koko tutkimukseen osallistumisen voi perua ilmoittamalla toisiin ajatuksiin tulemisesta minulle. (Kuula 2011: 61–62; Tutkimuseettinen neuvottelukunta 2009: 4–5.)

⁶ Ainoan poikkeuksen lomakkeen täyttämiseen teki puhelinhaastattelu, jonka vuoksi emme tavanneet kasvotusten. Suostumus haastattelun tallentamiseen ja arkistointiin ilmenee kuitenkin tallenteelta.

Tallentaminen ja arkistointi olivat siis vahvasti esillä heti alusta alkaen. Tiedostan, että nauhurin käyttö ja tieto haastattelujen arkistoinnista vaikutti varmasti haastattelujen sisältöön. Haastattelujen arkistointi olikin läsnä myös haastateltavien mielessä.

Esimerkiksi paikallisten käyttämien paikkojen nimeäminen haastattelussa aiheutti huumorin värittämää pohdintaa:

Tuomio: [puhuttaessa alueen paikkojen nimistä] ainii tää menee sinne arkistoon, onkohan tää termi ihan asiallinen [nauravat Koneen kanssa yhdessä] (Haastattelu 2.)

Keskustelumme sivusivat räppäreiden elämän eri vaiheita ja niihin liittyviä paikkakokemuksia, joista he kertoivat avoimesti. Tilanne kertoo haastattelutilanteen vivahteista ja siitä, että keskinäisessä vuorovaikutuksessamme oli läsnä myös useita yhteiskunnallisia diskursseja. Yhteiskunnallinen muutos siitä, mitä ja millä termeillä puhutaan, on muuttunut suhteessa ajanjaksoon, jota kävimme läpi. Haastattelujen kokonaisuus, vuorovaikutukseen liittyvä huumori ja sanojen monitulkintaisuus on haastavaa kirjoittaa auki tutkimukseen niin, että lukija voi sen laajuudessaan hahmottaa. Haastattelija palaakin tallenteeseen, muihin muistiinpanoihin ja mielikuviinsa tapahtumista yhä uudelleen kontekstin hahmottamiseksi (Tiittula & Ruusuvaori 2009: 14). Ihmisten välisen kommunikaation tulkinta on kuitenkin usein vaillinaista (mm. Sykäri 2011: 48). Vaikka valta tehdyistä tulkinnoista tutkimuksessa on lopulta minulla (Kuula 2011: 139), olen pyrkinyt kuulemaan ja näkemään tilanteet niin kuin ne tapahtuivat ja tulkiten materiaalia niin artistien tarkoittaman mukaisesti kuin osaan. Tekstin sujuvuuden vuoksi olen selkeyttänyt lainauksia niin, että olen poistanut osan toistuvista täytesanoista, kuten ”niin”, ”niinku” ja ”tota”, jotta lukijan on helpompi hahmottaa haastattelun sisältöjä.

Toinen aineistoni osa, kappaleiden sanoitukset ovat laaja ja rikas aineisto, josta saisi jo yksin tutkimuksen jos toisenkin. Olen pyrkinyt valitsemaan räppäreiden tuotannosta sellaisia kappaleita, joissa kotiseutu, olarilainen yhteisö, olarilaisuus tai näistä kertovat tarinat tematisoituvat. Olen rajannut kappaleita myös sen perusteella, miten tunnettuja ne ovat Suomessa, sillä jopa eräänlaiset kulttimaineen saaneet kappaleet ovat osaltaan luoneet mielikuvaa olarilaisesta mielenmaisemasta ja kotiseudusta. Esimerkiksi MC Taakibörsta, jonka jäsen Edu Kehäkettunen on, on tullut tunnetuksi 2000-luvun alussa rohkeilla sanoituksillaan liittyen naisiin, päiheisiin ja muuhun nuoren (hetero)miehen elämään liittyvään toimintaan. Taakibörstan jäsenten performanssit ovat vaikuttaneet

yhdessä ja erikseen muiden suomiräpin kentällä toimivien räppäreiden performansseihin, joten niiden nostaminen tutkimukseen on perusteltua. Tästä syystä myös muiden kuin haastateltavien räppäreiden sanoituksia yhteistyökappaleissa on analysoitu tutkimusta varten. Rap täytyy myös ymmärtää omassa kontekstissaan, johon liittyvät kotiseudun lisäksi yhteisön omat arvot, räppäriin henkilökohtaiset käsitykset, vallalla olevat ajatukset ja esimerkiksi yksilön henkilökohtaiset elämäntilanteet (esim. Whiteley 2004: 7). Sanoituksia tutkiessa on huomattava, että kokonaisuuden tiivistäminen vain tekstiksi typistää performanssia huomattavasti (esim. Willman 2015: 5). Olen pyrkinyt ottamaan huomioon huumorin vivahteet, hyperbolat ja niiden vaikutuksen sekä positioni tutkijana tutkiessani yhteisöä, johon en kuulu ja jonka kokemustaustaa minulle ei ole (mm. Kelley 2004: 128). Kappaleet koostuvat monista eri osista kuten sanoista ja biitistä, jotka muodostavat usein monitasoisen kokonaisuuden, jossa osat ja ilmaisun tasot ovat sekä intertekstuaalisissa suhteissa keskenään että myös kulttuurin muihin esityksiin. Myös huumorin merkitys on vahva, kun pyrimme ymmärtämään räpin performansseja ja diskursseja (Tervo & Ridanpää 2016).

2.2. Kotiseutu ja paikallisuus lähiössä

Tutkimuksessani käytän kotiseutu-termiä kuvaamaan paikallisuutta, paikkoja ja niiden merkityksiä. Kotiseutu käsitteenä kulminoituu tässä tutkimuksessa osittain lähiöiden ja niistä kumpuavien käsitysten merkityksiin sekä ajan ja paikan yhteyksiin. Kotiseutu, paikka ja paikallisuus muotoutuvatkin sekä urbaanien ympäristöjen kokemuksiksi että nostalgisiksi elementeiksi muistojen kautta.

Kotiseutuun terminä liittyy vahva ajatus menneistä, usein jopa hyvistä ajoista, jotka ovat osa yksilöiden ja yhteisöjen muistoja (Paasi 2017: 13). Paikallishistorian tuntemusta ja paikallisidentiteettejä on käytetty Suomessa erityisesti suomalaisuuden ja Suomen eri puolilta tulevien paikallisyhteisöjen lujittamiseen ja suomalaisuuden merkityksen korostamiseen (Markkola & Snellman & Östman 2014: 7–9, 17). Paikallishistoriaan liitettävä kotiseutu viittaa usein kotiseutuliikkeen piiriin, jossa on korostunut positiivinen suhtautuminen oman kotiseudun historiaan, paikallisiin hahmoihin sekä yhteisön voiman korostamiseen (Markkola & al 2014: 8–9). Termillä on myös poliittisia kaikuja, jotka liittyvät muun muassa nationalistiseen ajatteluun ja valtion rakentamiseen (Paasi 2017: 13, 17).

Paikallisuuden kautta voidaan hahmottaa yksilön, yhteisöjen ja tilan sekä paikan yhteyksiä (mm. Whiteley 2004: 2–3). Sosiologi Andy Bennett kuvaa paikallisuuden merkitysten olevan jatkuvassa neuvottelutilassa, jonka kautta sen narratiivit rakentuvat ja muuntuvat (Bennett 2000: 2). Paikat, tila, aika ja ihmiset muodostavat monia päällekkäisiä ja limittäisiä merkityssuhteita, joita voi hahmottaa kulttuurin eri ilmentymien ja yksilöiden antamien merkityksien kautta. Paikallisuutta ja sen merkityksiä tutkimalla voidaan löytää yksilöitä ja yhteisöjä yhdistäviä sekä erottavia tekijöitä, sekä näiden tekijöiden merkityksiä eri yhteisöissä (mm. Junnilainen 2019). Paikallisuus korostuu esimerkiksi huumorin ja tarinoiden kautta (esim. Saaristo 2018: 51; Mäkinen 2007) suullisena perinteenä, jota räppärit osaltaan edustavat ja uudentavat⁷.

Kotiseutu terminä on siis määriteltävissä paikallisuuden ja yhteisöjen kautta monilla eri tavoin ja se sisältää vahvoja nostalgisia tulkintamahdollisuuksia. Nykyajan urbaani kotiseutu, lähiö taas kantaa mukanaan useita kulttuurisia merkityksiä, joita lähiöissä elävät uudentavat, torjuvat tai murtavat (Junnilainen 2019: 35).

Lähiö kotiseutuna kantaa usein ennakoluuloihin perustuvia oletuksia, joihin alueen asukkaat joutuvat reagoimaan tavalla tai toisella (Junnilainen 2019: 9–12). Monissa tutkimuksissa lähiö on nähty joko sosiaalisten ongelmien tai yhteisön tukiverkkojen kautta. Lähiöt ovat kuitenkin moninaisempia kuin tutkimukset antavat olettaa (esim. Junnilainen 2019: 26, 55–75). Suomalainen lähiö poikkeaa vahvasti esimerkiksi räpin sisällä tunnistettavista hoodeista tai ghetoista, joissa sosiaalinen pahoinvoinnin nähdään kasautuvan usein tietyille asuinalueille ja yhteiskuntaluokkien tasoille (esim. Forman 2002: 2–3, 183–184). Käsittelen lähiötematiikkaa lähemmin luvussa 5.3., jossa pohdin kotiseutua globaaleina ja lokaaleina diskursseina lähiöistä.

Tässä tutkimuksessa kotiseudulla tarkoitetaan siis näkökulmia paikallisuuteen ja yhteisöön tilassa ja ajassa: kotiseutu tarkoittaa yhtä aikaa paikallishistoriaan liittyviä tapahtumia ja kokemuksia, alueen yhteisöjen kokemuksiin viittaavia muistoja sekä tunneilmastoa, jonka kotiseutu sanana saa aikaan yksilössä. Haastattelutilanteissa kotiseutu ja siihen liittyvä identiteetti muodostuivat tarkoittamaan pääosin sitä, mihin

⁷ Tosin tässä kontekstissa räpistä suullisena perinteenä puhutaan tiedostaen sen kirjoitettu olemus, sillä rap on taiteen muotona sekä improvisoitua, kuten freestyle, että kirjallisenä ensin tuotettua ja räpättynä tallennettua kulttuuria. Rap on siis eräänlainen kirjoitetun ja puhutun kielen hybridi, jonka tulkinnassa on otettava huomioon kulttuuriin liittyvät ilmiöt kokonaisuutena (kts. Salmela 2018: 25–28).

paikkaan ja yhteisöön yksilö tuntee kuuluvansa, ja mistä paikasta ja yhteisöstä kukin kokee olevansa kotoisin.

Kotiseutu paikkana ei tarkoita koko alueen asukkaiden yhtenäistä käsitystä alueesta, sen merkityksistä ja tapahtumista (Junnilainen 2019: 6; Baker & al 2012: 98), vaan viittaa yksilön kokemuksiin ja näkemyksiin, sekä yhteisöllisiin muistoihin.

Kotiseutuidentiteetti viittaa yksilön suhteeseen paikan kanssa, jonka hän on määritellyt kotiseudukseen ja johon hän tuntee yhteenkuuluvuutta. Hiphopin sisäinen kulttuurinen identiteetti viittaa usein myös valta-asetelmien vastustamiseen tai eräänlaiseen vapauteen, jonka representaatioita kukin yhteisö uudentaa ja ylläpitää (Bennett 2004: 15–16). Kun viitataan tässä tutkimuksessa räppäreiden kotiseutuidentiteettiin, viitataan sekä hiphopin globaalin ja lokaalin jännitteiden muodostamaan identiteettikeskusteluun että kotiseudun, identiteettien ja paikallisuuden risteyksiin.

2.3. Etnografinen tutkimus, performanssi, esitysareena ja rekisteri

Lähestyn yhteisöä ja yhteisöjen sisällä käytäviä diskursseja tässä tutkimuksessa etnografisen tutkimuksen näkökulmasta. Lotta Junnilainen kuvaa etnografiaa sanoin ”kokonaisvaltainen tutkimuksen teon ja näkemisen tapa, joka lopulta tulee tehdyksi vasta kirjoituspöydän ääressä” (2019: 53). Pilvi Hämeenaho ja Erika Koskinen-Koivisto taas kuvaavat etnografiaa metodologisena lähtökohtana, ”kulttuurin syvällisenä analyysinä ja merkitysjärjestelmien tulkintoina” (2018: 8).

Etnografian ytimessä on vuorovaikutus, jonka kautta tutkimusaineisto rakentuu ja tulkinnat tiivistyvät. Havainnot ja kenttätö ovat tärkeässä asemassa ja tutkittavan yhteisön tavat, symbolit ja käytänteet tulevat tutkijalle tutuksi (Junnilainen 2019: 45–54). Aineistot ja tulkinnat kontekstualisoidaan ajassa ja paikassa ja tutkijan tehtävänä on etsiä, ymmärtää ja tulkita yhteisöjen antamia merkityksiä. Uutta tietoa tuotetaan yhteistyössä tutkittavien kanssa ja tutkija reflektoi omia tulkintojaan ja pohdintojaan, sillä yksi tutkijan tärkeistä työvälineistä on tutkija itse. (Hämeenaho & Koskinen-Koivisto 2018: 8–12).

Etnografinen tutkimusote perustuu osaltaan hermeneuttisen menettelyn mukaiseen ajattelumalliin, jossa tutkija pyrkii toimimaan alkuun muodostuneen ymmärryksensä pohjalta tulkiten aineistoa rajatun aiheen ja tutkimuskysymysten perusteella (Hämeenaho & Koskinen-Koivisto 2018: 14). Olen pyrkinyt dialogiin aineiston kanssa esimerkiksi tutkimuskirjallisuudesta kertynyttä tietoutta käyttäen ja muuttanut

alkuperäisiä oletuksiani, mikäli aineistosta ei ole löytynyt tulkinnoille pohjaa. Ajatteluni on seurannut hermeneuttisen kehän mallia, jossa ymmärrykseni kotiseudusta, olarilaisuudesta ja suomiräpistä on syventynyt vähitellen. Analyysini pohjautuukin kokonaisuuden hahmottamiseen, tutkimusosien merkitysten etsimiseen, osien hahmottamiseen suhteessa toisiinsa, merkityssuhteiden ymmärtämiseen sekä näiden osien tulkintaan suurempina kokonaisuuksina. (esim. Haaparanta & Niiniluoto 2016: luku 6.4.3.; Saarinen 2018: 37.) Tutkimus onkin lopulta tulkinta tietystä ajasta ja paikasta sekä yhteisöjen toiminnasta näiden puitteissa.

Analysoin tutkimuksessani räppiä ja kotiseutua John Miles Foleyn (1995) alun perin muovaaman käsitteen, esitysareenan, kautta. Esitysareenan toimintaan liittyvät rekisterit avaavat tien kuulijan ja esiintyjän yhteiseen ymmärrykseen. Kaiken pohjana on performanssi, esitys, jota tutkimalla olen tulkinnut olariräppiin ja kotiseutuun liittyviä narratiiveja. Narratiiveilla tarkoitan tässä tutkimuksessa kerrontaa, jolla on jonkinlainen rakenne ja funktio. Narratiivit voivat liittyä jonkin kulttuurin osan, kuten suomiräpin historiaan, omakohtaiseen kerrontaan tai paikallisuuteen, joiden kautta kertoja voi muun muassa esittää argumentteja, jakaa kulttuurista tietoutta tai saada aikaan kokemuksia yhteisöllisyydestä (esim. Ukkonen 2007: 1; Dolby Stahl 1989: 7–9, 12, 18, 20–21).

Performanssi on esittämistä ja ihmisten välistä käytöstä, jota voidaan tutkia niin tekstien ja esityksen suhteiden kautta, kuin rituaalia seuraten. (Schechner 2004: 8; Bauman 1992: 46). Esitysareenan taustalla on siis performanssitutkimuksesta nouseva ajatus, jossa esityksen eri osat – kuten liike, puhe ja narratiivi – pyritään näkemään osana kokonaisuutta, performanssia (Kirschenblatt-Gimblett 2004: 43). Terminä performanssi on laaja-alainen ja haasteellinen määriteltäväksi tarkasti, eikä rajaudu vain teatterin tai musiikkiesitysten lavoille (Bial 2004a: 1; Bial 2004b: 5). Tässä tutkimuksessa performanssi kattaa sekä lavalla tapahtuvan esityksen että haastattelutilanteet, joiden kautta räppäreiden performanssi osaltaan rakentuu, sekä tallenteet, joilta esityksen voi toistaa uudelleen ja uudelleen.

Esitykseen tai performanssiin liittyy aina ajatus jonkin asian uusintamisesta, jossa oma tulkinta suodattuu kulttuurisen lukutaidon tai kompetenssin läpi. Performanssi on yksilön tai yhteisön taidonnäyte, jossa kulttuurien sisäiset koodit tuovat performanssiin ymmärryksen ja syvemmän merkityksen. (Carlson 2006: 17, 118, 182.) Kuten teatterissa, myös räpin tekemisessä, räppärit käyttävät omia arjen kokemuksiaan

osittaisena pohjana sanojen ja sanoitusten tuottamiselle. Performanssi ei kuitenkaan ole esiintyjän todellisuuden koko totuus, vaan esiintyjän päätös representoida aihe kyseisestä näkökulmasta ja kyseisellä tavalla.

Performanssi on siis tietoinen päätös, josta esityksen luonne kumpuaa. (Carlson 2006: 17, 76–77). Haastatteluissa korostui räpin performanssi: esimerkiksi Edu Kehäkettunen kertoi tekevänsä taidetta, taiteilijanimen alla (Haastattelu 5). Haastattelut muodostivatkin eräänlaisia metaperformansseja, joissa räppärit pohtivat performanssejaan ja tuottivat samalla identiteettejä ja representaatioita.

Tuomio ja Kone pohtivat myös sitä, mistä elämänsä osista he räppäävät ja millaisia asioita he nostavat räppäreinä esille. Arjen representoiminen esimerkiksi työn tai perheen elättämisen näkökulmista ei ollut heille mielenkiintoinen näkökulma räpin performanssiin. (Haastattelu 3). Räppäreiden sanoituksien ja mielipiteiden välille ei voi siis vetää yhtäläisyysmerkkejä, vaan ne tulisi tulkita nimenomaan esityksen ja valittujen aiheiden näkökulmien kautta.

Esitysareena on eräänlainen tapahtumakehys, erityinen tilanne, joka aktivoituu performanssin alkaessa, ja joka vaatii valmisteluja. Valmistelut voivat olla esimerkiksi saapumista tiettyyn, esityksiä kantavaan tilaan, osaavan henkilön pyytämistä esiintymään tai tarinankerronnan aloittamista leirinuotiolla. Siikala tiivistää esitysareenan idean ymmärrettävän ”esitystapahtuman paikkaan viittaavaksi tilametaforaksi”, jossa toistuvasti samankaltainen käytösmalli ja niitä koskevat huomiot toimivat viitteinä tulkintojen avautumiseen. (Siikala 2012: 96.)

Esitysareena aktivoituu esitystilanteissa, hetkissä, joissa on läsnä eri rooleissa olevia ihmisiä, kuten kuuntelijoita ja esittäjiä. Esiintyjä on performanssin aikana osittain tietoinen rekisterien sisällöistä, kuten tapahtuman tai esityksen kontekstista, yleisölleen sopivasta viestinvälitystavasta sekä yhteisön sosiokulttuurisista rakenteista, jotka vaikuttavat toisiinsa toiminnan aikana (Ben-Amos & Goldstein 1975: 3). Esitysareenan fokuksessa on itse esitys ja sen kokonaisuus, ei niinkään pelkkä esityksen varsinainen, helposti tunnistettava sisältö, jonka vuoksi tilannetta on mahdotonta uusintaa tai kirjata ylös sellaisena kuin se koetaan areenan sisällä (Foley 1995: 8–9, 79–81). Siikala esittää, että kaikkien arenaan sisällä tapahtuvaan osallistuvien arvot ja päämäärät muokkaavat performanssista juuri sen, mitä hetkessä tapahtuu (2012: 97).

Performanssiin ja esitysareenaan liittyvät esiintyjän sekä yleisön kompetenssit, joiden kautta ymmärrys esityksen sisällöstä muodostuu. Esitysareenojen laajuuskin vaihtelee huomattavasti, yksityisistä areenoista suurten yleisöjen edessä tapahtuviin performansseihin (Siikala 2012: 105, 110–111). Performanssin alkaessa areenalla aktivoituvat rekisterit, kiteytyneet tietopaketit tai eräänlaiset kielet, joiden kautta esiintyjä kontekstoi tilanteen arjesta poikkeavaksi ja erityisten merkitysten välittämiseksi (Sykäri 2011: 59; Foley 1995: 8–9). Rekisterin sisältö liittyy sosiaalisiin konventioihin, eli tiettyihin kommunikaation muotoihin tietyissä tilanteissa, jotka kiinnittävät viestinnän merkitykset kyseessä olevaan kontekstiin (Kaartinen 2017: 165–166). Erilaiset käytösmallit kuten eleet, liikkeet ja sanat ovat osa kokonaisuutta ja tunnelmaa, jossa arjen merkitykset eivät päde tai ne saavat syvempiä, symbolisia merkityksiä (mm. Kallio 2015: 326; Foley 1995: 8–9, 79–81). Rekisteri on siis eräänlainen kieli tai kielenkäytön muoto, jonka kautta sekä kuulija että viestin lähettäjä ymmärtävät sisällön tarkoitetun mukaisesti (Foley 1995: 15–17, 49 – 53; Sykäri 2011: 59).

Räpissä performanssi korostuu kaikissa sen muodoissa. Rap kirjoitettuna, harjoiteltuna, esitettynä ja tallenteelta kuunneltuna on toki hieman erilainen esitysareena kuin improvisoidut tai esitystilanteesta nousevat runonlaulantatilanteet. Performanssissa esittäjä ottaa itselleen roolin, jota hän toteuttaa performanssin ajan (Bauman 1992: 47–48). Suomiräpissä musiikki tuotettuna tuotteena on osa kokonaisperformanssia yhdessä muun muassa keikkojen, kirjoittamisen, nauhoittamisen ja markkinoinnin kanssa, jotka aktivoivat esitysareenan rekisterit aina uudelleen kuulijassa riippumatta siitä, onko esiintyjä paikalla fyysisenä hahmona vaiko ei. Kuuntelijan kannalta kaikkein olennaisinta ei ole esiintyjän läsnäolo, vaan toimivien viitteiden ja merkkien tunnistaminen esitysareenan aktivoijina. Kyse on kulttuuristen merkkien ja merkitysten tunnistamisesta ja tulkinnoista. Esitysareenan symbolinen paikka on siis sekä tapahtuvan esityksen aikana lavalla että kuulijan mielessä tapahtuvina oivalluksina (Sykäri 2011: 205–206).

Siikalan mukaan miesten esiintymisareenat runonlaulannassa olivat sekä julkisina että yksityisinä tapahtumina vapautuneempia huumoriin ja parodiointiin kuin normaalitilanteissa (Siikala 2012: 114–115). Myös suomiräpin sisällä huumori, parodiat ja naisten vähäinen osallistuminen ovat osa esiintymisareenoiden syntyä. Tulkinnat vaihtelevatkin sen perusteella, miten hyvin kulttuuriset merkitykset ja yhteisön sisäiset

keskustelut voi tunnistaa (Siikala 2012: 119). Koska suomiräpissä miesten osuus sekä tekijöissä että yleisössä on ollut dominoiva, on rap muodostunut miesten väliseksi kommunikoinnin tilaksi, jossa nainen on toiminut eräänlaisena vierailijana tai sanoitusten objektina. Sanoitukset voivat esitysareenan ulkopuolelta kuulostaa hyvin erilaisilta, kuin millaisiin hetkiin ne on alkujaan tehty ja tarkoitettu (kts. esim. Saaristo 2018: 48).

Foleyn näkemys esityksen rekistereistä osana esiintyjän ja yleisön tapoja virittäytyä yhteiselle taajuudelle performanssin onnistumiseksi on hedelmällinen näkökulma suomiräpin havaintojeni tulkinnalle (1995: 40). Rekisterillä viitataan erityisesti kulttuuristen merkkien aktivoitumiseen ja tunnistamiseen sosiaalisissa konteksteissa. Rekisterin aktivoituessa performanssin osat saavat syvempiä merkityksiä performanssiin osallistuvien henkilöiden merkkien tai viittausten tunnistamisen kompetenssin kautta (Foley 1995: 15–17, 49–53; Sykäri 2011: 59).

Performanssin osallistujat pyrkivät yhteisymmärrykseen käyttämällä rekisteriin kuuluvia osia, jotta tulkinta eri tilanteissa on saman suuntainen (Kaartinen 2017: 166). Tulkintojen kautta performanssi saa uusia, symbolisia merkityksiä, jotka muodostavat uusia rekisterin palasia. Räpin sisällä paikat ja yhteisöjen kokemukset ovat osa laajempaa symbolista merkitysverkkoa, jonka musiikinlajiin perehtyneet kuulijat ja tekijät tunnistavat. Tunnistettavien paikkojen mainitseminen esimerkiksi sanoituksissa tai niiden näkeminen musiikkivideon taustalla voivat olla osa räpin autenttisuuden representaatioita ja luomista (kts. esim. Tervo 2012: 85–86). Räpin sisäinen koodisto kuten eleet, historian tuntemus ja kiteytyneiden ilmauksien käyttö voivat kuulua rekisteriin, joka aktivoituu esitysareenalla.

Suomiräpillä on siis oma räpin rekisterinsä, kielen ja konventioiden sekä esityksen vakiintuneet tapansa (rekisteristä mm. Sykäri 2009: 110–111). Tuomas Palonen kuvaa suomiräpin rekisteriä koodistoksi, jolla on oma estetiikkansa ja tyyliinsä, jotka liittyvät usein siihen mitä kukin esittäjä ja kuulija pitävät esimerkiksi hyvänä tai huonona tai kömpelönä ja taitavana (2009: 139). Palonen ei kuitenkaan viittaa esitysareenaan liittyvään rekisteriin, vaan puhuu laajemmin suomiräpin tekemisen koodistosta ja lyriikan rakentumisesta. Tässä tutkimuksessa rekisteri viittaa kulttuurisiin konteksteihin, joista muodostuu rekisteri, ei niinkään musiikin itsensä rakentumiseen tai sanoitusten runomittaan, tai performanssin arvottamiseen. Kulttuurista kontekstia voivat olla

esimerkiksi tietyllä alueella toistuvat, alueelle ominaiset käyttäytymismallit, sanonnat ja rituaalit, joiden kautta voidaan hahmottaa toistuvia ilmiöitä tai tapoja (esim. Kallio 2015).

2.4. Tutkijapositionista ja eettisyydestä

Etnografiseen tutkimukseen liittyy vahvasti jatkuva refleksiivisyys ja eettinen pohdinta. Tutkimusaineistoksi muodostuvat esimerkiksi haastattelujen lisäksi myös tutkijan omat havainnot, tunteet ja kokemukset. (Hämeenaho & Koskinen-Koivisto 2018: 9–10, 16–17.) Olen pyrkinyt katsomaan havaintojani alueelta tutkimuksen ja metodien linssien läpi, jotta omat kokemukseni Olarista eivät peitä räppäreiden omia kokemuksia ja tulkintoja. Haastatteluja sopiessa olen kertonut, että jokainen haastatelluista tiedostaa voivansa myös lopettaa tutkimukseen osallistumisen niin toivoessaan.

Tutkimuksessani räppärit esiintyvät artistinimillään, sillä haastatteluaineiston anonymisointi pienen yhteisön edustajien keskuudessa olisi ollut lähes mahdotonta. Artistit ovat genressään tunnettuja tekijöitä, joiden kappaleet ovat laajan yleisön saatavilla. Käsittelen tutkimuksessani paikallisuutta tekijyyden ja identiteettien kautta, jotka ovat sekä yksityisiä että kollektiivisia asioita. Samalla artistien itse valitsemat artistinimet erottavat arjen identiteetin ja räppäarin toisistaan.

Kävimme räppäreiden kanssa keskusteluja ensisijaisesti artisti-identiteettejä koskevista aiheista, jotka kiertyvät yksilön ja yhteisön historioiden ympärille paikan ja paikallisuuden kautta. Artistinimien käyttö tutkimuksessa ja performansseissa laajemmin onkin antanut liikkumatilaa myös artisteille itselleen. Edu Kehäkettunen sekä Tuomio kertoivat haastattelutilanteissa esiintymisen olevan performanssia, hahmon kautta tapahtuvaa toimintaa. Tuomio jopa myönsi leikittelevänsä hahmon identiteetillä, jotta voi vedota roolinsa vastenmieliseen toimintaan, eikä arjen minänsä valintoihin (Haastattelut 2 ja 5). Haastatteluissa eivät siis puhu vain työssäkäyvät ja kotielämää viettävät henkilöt, vaan performanssiin ja suomiräpin kenttään sidotut hahmot, roolit, jotka eroavat muista identiteeteistä osin merkittävästi. Tutkimuksessani suomiräpin tekeminen ja sanoitukset ovat niin tärkeässä osassa, että anonymisointi käytännössä estäisi osan aineiston käyttöä (Kuula 2011: 201–204).

Hiphop -kulttuuri ei ole tutkijalle eettisesti täysin ongelmaton kenttä. Vaikka yrittäisin nähdä asemani tutkijana irti siitä todellisuudesta jossa elän, sukupuoleni ja arvojeni vaikutukset näkyvät siinä, miten koen osan sanoituksista. Koko Hubara viittaa *Ruskeat*

Tytöt -kirjassaan sukupuolen, ”rodun” ja valta-asetelmien representaatioihin ja erityisesti naisten asemaan räpissä lokaalisti ja globaalisti (2017: 47–77). Monet globaalin hiphopin sisällä elävät stereotypiat, kuten naisten asema ja väkivallan glorifointi, ovat minusta ongelmallisia ja oman arvomaailmani vastaisia. Pystyn kuitenkin samaistumaan Hubaran ajatukseen räpin maailmaan rakastumisesta: räpistä löysin ja löydän samaistumisen kohteita huumorintajulleni, kysymyksilleni ja mielipiteilleni. Ymmärrän myös sanoitusten ja laajemman performanssin vivahteita: sanoitukset ovat myös absurdin huumorin leikkikenttiä (Tervo & Ridanpää 2016: 619 – 620). Räppiä ei voi lokeroida vain muutamiiin aihekokeryihin, vaan se joustaa yksilön kompetenssin ja kiinnostuksen kautta minkä tahansa tarinan kertomiseen (Nieminen 2003: 170, 179; Tervo & Ridanpää 2016).

Sanoitukset ja hahmot eivät ole koko totuus räpistä, räppäreistä ja ajatusmalleista, jotka sanoituksiin vaikuttavat (Tervo & Ridanpää 2016: 619). Olariräpissäkin monet sanoituksista ovat rivoja, rajuja ja monitasoisia sanoja, lauseita ja kappaleita. Ne ovat osa sekä tiettyä yhteisöä, sen historiaa ja nykyisyyttä että kokonaisuusitystä ja esitysareenaa, jossa toimivat eri säännöt kuin arjessa. Tutkijana tiedostan ristiriidan, eikä tehtäväni ole tuomita tai pitää performansseja esimerkiksi enemmän vääränä kulttuurin osana kuin vaikkapa itselleni ongelmattomammat sanoitukset (esim. Kuula 2011: 63). Toivon, että olen onnistunut tulkitsemaan räppäreiden sanoja eri konteksteissa heitä kunnioittaen ja representoin heidän ajatuksensa mahdollisimman tarkoitettun mukaisesti. Työni onkin käynyt myös tutkimukseen osallistuvilla räppäreillä kommentoitavana.

On tärkeää huomata, että edellinen urani nuorisotyönohjaajana tuo tulkintoihini tietynlaista näkökulmaa ja toisaalta ennakko-oletuksia. Työskentelin useita vuosia olariräpin tärkeillä alueilla, ostarilla ja sen lähetyvillä. Nuorisotyössä korostuivat alueen voimavarat ja ongelmat, jotka tunnistan myös sanoituksista ja räppäreiden kerronnasta. Räppäreitä en itse ole tavannut ennen tutkimuksen aloittamista, vaikka heidän musiikkinsa joissain määrin tuttua olikin. Siteeni Olariin on edelleen vahva sekä työkenttänä että sosiaalisten suhteiden kautta. Siksi jotkin alueen käytännöt, sosiaaliset koodistot ja paikkojen nimet tuntuvat minusta hyvinkin selkeiltä ja tutuilta. Olen pyrkinyt tutkimuksessani avaamaan niiden merkityksiä niin hyvin kuin ne on mahdollista sanoittaa ja pohtimaan ymmärrystäni alueesta ja sen tavoista.

3 OLARIRAP OSANA SUOMIRÄPIN NARRATIIVEJA

Olari on suomiräpin narratiivissa osa sen syntytarinaa⁸. Tässä mielessä Olari on eräänlainen suomiräpin kehto, jossa useat yhteisön jäsenet rakensivat suomalaisen räpin ja laajemmin hiphopin polkuja. Suomiräpin sisällä Olarin vaikutus kenttään tiedostetaan ja olarilaisesta räpistä on tullut eräänlainen oma alagenrensä. Tässä luvussa hahmottelen lyhyesti sitä, miten haastatteluihin osallistuneet räppärit kertovat olariräpin syntytarinaa, ja miten paikallisuus liittyy osaksi olariräpin narratiiveja. Varsinaista kronologista tapahtumien järjestystä on toisinaan vaikeaa hahmottaa, kuten Tuomio ja Kone haastattelussa kertovat:

AS: [puhuttu siitä miten Tuomio on innostunut räppäämään] minkä ikäsi te ootte suunnillee silloin ollu?

Tuomio: var[maan] kakskyt, vähä yli

Kone: parikymppisii vähä päälle eiks se [*Tuu lusii mun punkkaa* -kappale] tullu kakstuhat, ehkä niit tehti joskus ysi

Tuomio: se on mun mielest *Tuu lusii mun punkkaa* oli tehty paljon ennen ku se [epäselvää] ep

Kone: Nii varmaa joskus [19]98 tai -99

Tuomio: ku kyl mä taas sitte nihi, sen levyn biisei, noi mis mä siin messissä ni, kyl mä sitä enne olin kuitenkin nauhottanu noit SLT:n juttuja jonku verran, näit on kyl tosi vaikeeta muistaa, et mis järjestykses noi on menny

Kone: Niin on

Tuomio: me just [...] johonki kirjaan kans käytiin tätä historiikkii läpi ku, silloin toi ny oli kuitenkin sillee aika huuruista toi meininki ku se oli ihan hauskanpitoa ja sit viel, ku noit levyi ei täältä tehdä sillä tavalla et niinku, sulle annetaan budjetti ja deadline et tee levy vaa niinku, tota, et joku biisi saattaa et se on helppo kattoo netistä et minä vuonna mikäköhän on tullu ulos, mut jos toinen levy on tullu kolme vuotta myöhemmin ku toinen ni se silti saattaa olla niin et siinä olevii biisei on tehty viis vuotta aikasemmin ku siihe edelliseen ensimmäistäköhän, et ku niit kerrytetään, et esimerkiks Ässä on ilmeisesti tulos, toivottavasti tulee nyt levy ja siin on jotain biisei mitkä on tehty joskus, 15 vuot sitte varmaa et

Kone: se on kyl hämmäntävää

Tuomio: ei oo vaa julkastu et, tosi vaikeet ihan oikeesti laittaa sillein niinku kronologiseen järjestykseen asioit

Kone: sen takii just jossain niis ihan ekois tulee heitetty jossai vanhas biisissä vuosiluku et [laulahtaa] nine-six juttu mist voi sit muistaa et millon ne on nauhotettu

Tuomio: [vitsaillen] Toihan oli hyvä idea ois pitäny

Kone: nii mut ei niis sit, eihän niis sit [naurahtaa] niissä suomenkielisis

⁸ Ida Kilpeläinen kuvaa räpin syntytarinaa Etelä-Bronxin kaduilta pro gradussaan sanalla folklore, jolla hän viittaa tarinan kertomuksellisuuteen ja kiteytyneisyyteen (2018:15). Samankaltainen kiteytynyt tarinankerronta kuvaa myös suomalaisen hiphopin ja räpin kehitystä, vaikka käytän termiä folklore itsessään hieman varautuneemmin kuin Kilpeläinen.

kauheesti tota, muistaa vaan sen PA kakstuhat on about 2000 tehty ja tai ehkä aikasemminki mut, siis se on tullu ulos sillo

AS: mmm [jää pohtimaan]

Tuomio: Se on PA kakstuhatyks [MC Taakibörstan kappale *PA 2001*]

Kone: PL kakstuhatta [Edu Kehäkettusen ja Setä Koposen kappale *PL2000 feat Davo*] ja PA 2001, [naurahtaa] meni jo sekasin

(Haastattelu 2.)

Haastatteluotteesta käy ilmi, ettei nuorille räppäreille ollut kovinkaan paljon merkitystä sillä, missä järjestyksessä asiat tapahtuivat. Kronologian sijaan kerronnassa korostui toiminnan motivaatio ja vimma: tärkeintä oli tehdä itse ja pitää hauskaa. Tutkimukseni keskittyikin varsinaisten tapahtumien kerronnan sijaan hahmottamaan haastatteluissa tuotettua, performoitua kuvaa siitä, mitä olarirap on.

Haastatellut artistit määrittivät myös pyynnöstäni olariräpin olemusta, aiheita ja asenteita. Näiden keskustelujen perusteella olen pyrkinyt hahmottelemaan olariräpin pääteemoja, jotka peilaavat myös koko suomiräpin 1990- ja 2000-luvun alun yleisiä aiheita, joita ovat päihteet ja huumori. Edellä mainittujen lisäksi räppärit itse nostavat esiin seksin ja seksuaalisuuden, erityisesti miehen näkökulmasta, teema, joka sisältyy osittain kahteen ensimmäiseen. Vaikka nämä kolme teemaa eivät äkkiseltään näytä kotiseudun ilmentymiltä, ne kertovat olarilaisesta kiteytyneestä tarinankerronnasta ja yhteisöjen kiinnostuksen kohteista ajassa ja paikassa.

Jan Liesaho kuvaa artikkelissaan olariräppiä termillä ”ostarirap”, joka Liesahon mukaan tiivistyy hedonistiseksi hetkessä olemisen kuvaukseksi (2004: 138–139). Vaikka Liesaho on aikanaan saanut aikaan hyvän lähiöiden eroavaisuuksia esittelevän artikkelin, on oma näkökulmani laaja-alaisempi otanta olarilaisesta maantieteestä, huumorista ja paikallisuudesta. Liesaho kuvaa olarilaista hauskanpitoa vastakkaiseksi itä-helsinkiläisestä näkökulmasta kirjoitettuun message rap -genreen, jota edustaa esimerkiksi Avaimen *Punainen tiili* -albumi (Liesaho 2004:134–138, kts. myös Cvetanović 2019). Käytössäni on Liesahoa enemmän materiaalia Olarin alueelta sekä artistien pohdintoja musiikkinsa olemuksesta, joiden puute on eittämättä vaikuttanut Liesahon tulkintoihin olariräpin kokonaisuudesta. Itse käsittelen räppiä musiikinlajina, johon liittyy vahvoja esityksellisiä näkökulmia, joista hyperbolat liittyvät olennaisena osana sanoitusten kirjoittamiseen. Haastattelut artistien kanssa vahvistivat myös olariräpin performanssia, jonka vuoksi sanoitukset ja esitykset onkin nähtävä sen kautta. Vaikka Liesaho sivuaa samoja teemoja, hänen kuvansa olarilaisuudesta jää artikkelissa

vaillinaiseksi. Näistä syistä käytän itse olarilaisesta räpistä nimenomaan olarirap-termiä kuvaamaan sen kokonaisuutta.

3.1. Olariräpin historiaa

Olarissa räpin kuunteleminen ja tekeminen alkoivat haastattelujen perusteella jo nuorena. Kuten Heini Strandin pro gradu -tutkielmassa rovaniemeläisen Tulenkantajien paikallisesta identiteetistä (2007: 24) myös olarilaiset räppärit tunnistavat hiphopin juuret ja yhdysvaltalaisen räpin vaikutukset oman musiikkinsa tekemisen ja kuuntelemisen aloittamiseen.

Aluksi rap oli musiikinlaji, jonka kokonaisuus koukutti tunnelmallaan; nuoret pojat ja miehet kiinnittyivät aggressiivisen kuuloiseen ulosantiin, vahvoin biitteihin ja kokonaisuuteen, joka poikkesi muusta musiikista. Esimerkiksi BJD kertoi kuinka oman isoveljen vaikutus musiikkimakuun oli vahva: vanhemman veljen hyllyistä löytyi paljon vinyylejä ja cd:itä, joiden kautta genre tuli tutuksi (Haastattelu 1). Monet olivat tutustuneet Yhdysvalloissa tehtyyn räppiin, kuten N.W.A:n tuotantoon isoveljiensä tai kavereidensa kautta, ja kopiot kappaleista ja albumeista kiersivät kaveripiirissä 1980-luvun loppupuoliskolla. Ässä kuvasi ensimmäisiä räpin kuuntelukertojaan ”mystiseksi kokemukseksi”, jossa oman nimen mainitseminen ja tekstien vahva omistaminen poikkesi muusta kuunnellusta musiikista (Haastattelu 4). Myös muut räppärit kertovat räpin vieneen lähes heti mukanaan ja genren kuuntelemisesta tuli tärkeä osa elämää.

Kotona ja jopa koulutehtävissä alkoi vilahdella erilaisia räpin tunnusmerkkejä: riimejä, rytmiä ja tiettyyn määrään tahteja mahtuvia laineja. Kun kuvaan ilmestyivät myös biittien tekoon tarvittavat laitteet, asiasta kiinnostuneet kokoontuivat yhteen (mm. Westinen 2014: 39):

AS: Joo, millon sä rupesit tekee omia laineja ja räppäämään?

BJD: No se oli kyl joskus siin ala-asteella, sanoisin että varmaan siinä kaheksanyheksän tienoilla suurinpiirtein että, joskus kolmannella luokalla mulla oli ainakin jo, kyl mä tein hyvin aikasesta vaiheesta et mul oli jotain vaan biittejä mitä jostain nauhotteli silleen vähän putkeen kasetille ja, siihen sit jotain räppäili ja, sitte olin jossain vaiheessa, hankin sitte semmosen halvan syntikan ja sillä rupes vähä sitte itse soittamaan ja duunailemaan [...] (Haastattelu 1.)

Laitteiston saaminen kaveripiiriin käyttöön oli ensimmäisiä olariräpin syntymisen mahdollistavia askelia. BJD:n luona ja laitteilla aloitettu toiminta kiinnosti useita miehiä ja kaikki ensimmäisen polven räppärit mainitsivat laitteiston olleen tärkeä osa räpin

tekemistä. Yhteisön rakentuminen tapahtui haastattelujen perusteella studiokokemusten ympärillä. Ilmiö on globaali, sillä tallentamisen ja biittien tekemisen mahdollistavat laitteistot ovat kiihdyttäneet monien aloittelevien räppiä tekevien yhteisöjen muotoutumista ja taitoja (Pacini Hernandez & Garofalo 2004: 97). Räpistä innostuneet nuoret miehet kokoontuivatkin myös Olarissa tekemään musiikkia ja päihtymään:

AS: Teit oli sillon vissiin aika monta täs, ketkä räppäs, alotiks sä kans yhdessä vai teiksä ite jotain omia yksinään ja..

Ässä: Joo mä luulen et, siinä alkupeleissä varmaan jokaisella on ollu just sitä pöytälaatikkoon kirjotteluu ja tollasta et, päässy vähän jyvälle mut niinku, meil oli sellanen tota. Sellanen porukka kun I.R.A., Isku Ryhmä Aliksesta. Siin oli ainakin minä, Tuomio, Kone, Koponen. Kehäketu eli Harakiri siihen aikaan ja, oisko matka-Aapelikin viel ollu, et siin oli melkein kaikki muut paitsi, Raimo.

AS: Joo, okei. Teitteks te sit myös, te fiittasitte varmaan toistenne biiseillä ja..

Ässä: Joo joo, duunattiin kimpassa niinku et just joskus et ne ketkä oli, studiolla väänsi jonkun stygen ja, sitte, jos ei itte ollu paikalla niin harmitti, voi ei nyt tuli hieno laulu mihin ei ehtiny mukaan. (Haastattelu 4.)

Rap on eräänlaista kulttuurin sisällä tapahtuvaa kielellistä ja eri kulttuureista ammentavaa leikillisyyttä, jossa räppärit poimivat itselleen tarvittavat välineet, sanat ja rytmin ja pyrkivät tuottamaan osuvimman lopputuloksen, riimit ja lainit. Olarissa, kuten monissa muissakin räppiä tekevissä yhteisöissä, keskiössä on enemmän hauskanpito ja yhteinen tekeminen kuin loppuun hiottu kokonaisuus. Sanoitusten kirjoittaminen haastaa räppärit aina uudelleen nauttimaan verbaalisesta ilottelusta ja yhteisöstä, josta hauskuus tuottamiseen kumpuaa (Lee 2016: 33). Tuomio & Kone kertoivat esimerkin hauskanpidosta ja tekemisen suunnittelemattomuudesta:

Tuomio: [..]ehkä aluks toi on vähän, siin oli se jonkinnäköne me saati tehä se meiän eka levy niinku sillä taval iha täysin rauhassa kun kukaan ei ollu kuullu meistä mitään ja näin et se oli, sillon tää oli muutenki ehkä enemmän kaikke ketä tost oli innostunu ni meil oli pitkään, eka meil oli Edun himas, me kerättii siis me laitettii joku, kymppitonni kulutusluotto tai joku vastaava johonki kuutee tai seittemään pekkaan tai jotain [kääntyy Koneen puoleen] eikse menny näin ja sit

Kone: meni se

Tuomio: Ja sit me ostetiin ne studiokamat. Sitku Edu ei enää jaksanu et jengi vaa hengailee sen himassa ja nauhottelee sillon ku..

Kone: ni sit se myi ne kamat [nauraa, mutta vakavoituu] ei se niin menny

Tuomio: Mut sit me saatiin tost stadin keskustasta eka yks semmonen kellaritila ja sit me oltiin siin, me ei saatu olla kauheen kauaa, sit me oltiin siel Unioninkadun päädys oltiin sit tosi kauan siel Herppes studiol mut et se oli niinku enemmänki toi biisin tekeminen sillon sitä et sinne vaa

mentiin niinku juomaan kaljaa ja sit siks just tuli paljon tollasii, tavallaan ihan hämäärii fiittei et ei niit mietitty ees et kenen levyllä tää on tulos tai mitää vaa et myöhemmin sit katottiin et hei tääl oli ny muuten tämmönenki tehty et meilt ois tulos [kokonaisuus] voidaaks me laittaa tää siihen tai no, Koiratarha radalla sehän on niinku Taakibörstan biisi missä me oltiin fiittaa mutta ku ne ei sit saanu sitä tai sii vaihees näytti siltä et ei ne saa sitä levyä koskaan ulos, nii me sit päätettiin kaikki et laitetaa se tohon meidän plättyy mieluummi, mut se ei ollu millään taval suunnitelmallista se[.] (Haastattelu 2.)

1990-luvun puolivälin jälkeen studioilla oltiinkin ahkerasti (Pulkkinen 2015). BJD kuvasi prosessia keskustellessamme sanoitusten syntymisestä:

AS: Kuin paljon te viel muokkaatte [sanoituksia] tai kuin paljon sä muokkaat viel studiossa?

BJD: No ennen vanhaan nyt sillon kun duunattiin niin näitähän nyt ei paljon mitään muokkailtu et se nyt pistettiin, nii ykkösellä kun pystyy purkkiin [naurahtaa] ja, ja tota tälleen ja, nykyään nyt sit tietenkä tulee aika paljon kaikkee ehkä vähän hifisteltä sitten mut ei nyt, emmä välttämättä ihan hirveesti yleensä sanoja muuta ite et kyl se aika lailla sit se sillä nii et mitä on kirjottanu ni, no joskus tietysti tulee et sit ku sitä rupee räppää ni huomaa et jotkut sanat ei mahdu ja sen jälkeen, ei oikeen tunnu luontevalta ni silleen et poistelee jotain sanoja tai vähän jotain muuttaa sen takia mut ei nyt oikeestaan muuten.. (Haastattelu 1.)

Räpin tekemisen mentaliteettia Suomessa on verrattu punkin tekemisen asenteisiin: kynnys tehdä itse on matala ja tuotanto on varsinkin suurten levy-yhtiöiden ulkopuolella kotikutoista (Nieminen 2003: 173). Studiovälineiden hankkimista ei vaadittu kaikilta, ja räpit nauhoitettiin usein muiden läsnä ollessa, ja tallennusvälineiden käyttö lisäsi motivaatiota räpätä itse. Nämä motivoivat osaltaan yksilöitä kehittymään. (vrt. Pacini Hernandez & Garofalo 2004.) Monet Olarin räppäreistä korostivat oman kuuloisen räpin tekemistä omalla tavalla, mihin liittyivät suomalaisen miehen perinteiset aiheet ja räpin kiteymät, kuten Edu Kehäkettunen ja Ässä haastatteluissaan kuvaavat:

AS: Muistat sä mitä sisältöä niissä oli niis ekois mistä te räppäsitte?

Edu Kehäkettunen: Siis todellaki, ostari iskee, ostari iskee, röökii hasaa ja bissee [..] (Haastattelu 5.)

AS: [..] muistatsä niitä sun ensimmäisii laineja et millasii ne oli, tuleeks sul mieleen mitään?

Ässä: niinku, finskimeiningil?

AS: niin suomeks.

Ässä: tota.. joo. Kyl tota niinii, ensimmäinen tota, mikä tota niinii. Mikä on niinku.. julkastu ja julkastu, tai julkastu niinku mun kirjoissa niin on tota.. paskanjauhannan kova koe kun mikkiin räppää Kalevi poeg, päässä riivaa, ikkunasta tiiraa taitaa varikko huutaa, jotain tälläst, kyl mä muistan joo. (Haastattelu 4.)

Suomalaista räpin maailmaa ovat pitkään dominoineet valkoihoiset nuoret miehet (Tervo & Ridanpää 2016: 617). Räpille ominainen boustausta, eli oman itsen ja omien taitojen korostaminen, näkyvät Ässän ensimmäisissä sanoituksissa hyvin. Useat räpit Olarista kertovat esimerkiksi heteroseksistä, naisten kanssa toimimisesta yleisemmin sekä vahvasta päihteiden käytöstä, yleensä huumorinäkökulmasta, liioitellen. Paikkatietoisuus, huumorin vahva läsnäolo ja suomalaisen päihdekulttuurin kliseet ovat suomiräpin yleisempiä sisältöjä, joita on Olarissa uusinnettu ja uusinnetaan edelleen.

Olarilaiset räppäsivät ensin englanniksi, mutta vaihtoivat lopulta kielen suomeen. MC Taakibörstan riveissäkin vaikuttaneen räppäri Davon mukaan Olarissa tehtiin suomenkielistä freestyleä jo vuonna 1996 (Paleface 2011: 74). Useat räppärit mainitsivat, että paikallinen esimerkki, Raimon räppääminen, edisti muidenkin kiinnostusta kielen vaihtamiseen:

Ässä: Kyl se, varmaan tota, kyl se vaan tuntu nii mageelt et ois siistii vääntää räppiä ja sit sitä yritettiin niinku eka englanniks ja ei siin niiku pysty tuntojaan tulkitsee ja sitten viel, nuori poika puhu viel huonompaa englantii ku nykyään mutta niin tota, se kuulosti tosi tyhmältä, ja näin ollen sitte kumminki, Raimo teki erään laulun mikä sai mun silmät aukee, et mä niinku olin et ei perkele, tän voi tehdä sittenki ehkä suomen kielellä ku niinku oli ollut Raptorit ja Pääkköset ja tämmöset nii lähinnä vitsisektori ja sellasta et ei sil ollu räpin kaa muuta tekemistä ku se että ne räppäävät, nii, siitä se sit lähti niinku.. (Haastattelu 4.)

Suomiräppärit mainitsevat usein Raptorin ja Pääkkösten negatiivisen vaikutuksen suomiräpin kenttään erityisesti 1990-luvun alussa, mikä johtui tutkija Antti-Ville Kärjän mukaan esimerkiksi median alentuvasta asenteesta musiikinlajiin sekä bändien huumori edellä tehtyjen kappaleiden vastaanottoon. Alkuajan hittinikkareihin onkin tehty pesäeroa niin kirjallisuuden kuin haastattelujenkin kautta. (Kärjä 2011: 81–83.) Samalla kun suomiräpin näkymä myyntitilastoissa näytti nk. huumoriräpin⁹ valtaamalta, monet innokkaat tekijät kirjoittivat ja räppäsivät ottaen mallia Yhdysvalloista. Nojaaminen yhdysvaltalaisiin esikuviin muovasi olariräpin saundia ja aiheita, jotka saivat vahvoja vaikutteita gangstaräpin¹⁰ tyyliuunnasta. Yhdysvaltalaiset esimerkit korostivat oman asuinpaikkansa merkitystä toistamalla lähiönsä nimeä tai kertomalla asuinalueensa

⁹ Termi, jota yleisesti käytetään juuri Pääkkösten ja Raptorin tekijöiden musiikista, joka erotetaan huumorista suomiräpissä. (kts. esim. Paleface 2011: 38)

¹⁰ Michael P. Jeffries avaa ansiokkaasti alagenren syntyä, motivaatioita ja vaikutuksia kirjassaan *Thug Life: Race, Gender, and the Meaning of Hip-Hop* vuodelta 2011.

arjesta. Haastatteluissa räppärit kertoivat Olarin mainitsemisesta ja sen merkityksestä olarilaisiin sanoituksiin:

Tuomio: [puhuttu olariräpin alkuajoista] Mut et se Olari, miks sitä niin tuotiin esille siinä sillon niin johtu varmaan siitä että, ne mitä me sillon ihan pienenä kuunneltiin tämmöset N.W.A:t ja muut, mis niinku tuodaan esille se Compton tai sitte, hoetaan South Bronxia joka niin ku kokoajan ja kaikki tommoset vanhat niin sillonhan sitä enemmän korostettiin nimenomaan mun mielest kotipaikkakuntaa ja siitä johtuen varmaa itekki sit niinku, tehtii siit semmonen vähän suurempi juttu sitte mist ollaa kotosin [...] (Haastattelu 2.)

Sanoitukset siis sisälsivät viitteitä Olariin paikkana ja olarilaiseen mielentilaan jo hyvin alkuvaiheessa. Kun pienpainatteet alkoivat kulkea kädestä toiseen ja eri kaupunkeihin, myös olarilaisten maine räppäreinä kasvoi. Olarilainen Suomi Lyriikkaa Tuotanto tuli tutuksi monille suomiräpin kuuntelijoille ja edisti osaltaan olariräpin maineen kasvua. Suomi Lyriikan alla toimivat esimerkiksi Raimo, Ässä ja T-Murha, joiden musiikkia ilmestyi 2000-luvun alkupuolella merkin alla. (Pulkinen 2015.) Esimerkiksi Tuomio & Kone julkaisivat ensimmäisen omakustanteensa vuonna 2003, joka keräsi lopulta kulttimainetta suomiräpin sisällä (Kivikangas 2012). MC Taakibörstan julkaisemat videot 2000-luvun alusta tunnetaan absurdista huumoristaan, jossa sanoitusten ja videon visuaalisten elementtien selkeä ristiriita herätti kiinnostusta.

2000-luvun alun räpin myynnin kasvu ja genren murtautuminen soittolistoilta aiheutti eräänlaisen ylikuumenemisen suomiräpin tuotannossa, ja moni pidemmän linjan tekijä koki suomiräpin laadun heikkenneen (Paleface 2011:52). Moni listojen ulkopuolella räppiä tekevä artisti kommentoikin suomiräpin tilaa. Tuomio & Koneen kappaleella *Tsekkaa Skeidaa (Feat. Setä Koponen ja Ässä)* (2003) kommentointi kiteytyy Koneen räpeissä:

Ennen skenejä ja spedejä ja neljää elementtii
ennenku homma lähti menemään kunnolla päin helvettii
unohdettiin äpärakuviot, isot levyfirmastudiot
kaikki nettispekulointi ja vitun listaräppipukimot
meininkii ei pilannu se läpinäkyvä mehus
ja feikkipaskan seasta löyty harva aito edustus
edelleenki on jokseenki sama asetelma
paitsi viel useimmilla tyyli on valehdella asenteella
harvemmin se läppä on pysyvästi rehellistä
keltanokat pyrkii pinnalle kopioiden edellistä yrittäjää
kaikki skeida päättyy samaan läjään
eli jos se paska riitti, tsekkaa vanha Suomibiitti[...]

Haastattelujen mukaan olarilaisten tekemisen mentaliteetti oli tehdä musiikkia silloin kun se tuntui hauskalta. Listamyyntien kritisoiminen ”neljän elementin”, eli hiphopin kulmakivien kautta hakee sanoille painoarvoa menneestä ja tietoudesta. Elina Westinen ja Inka Rantakallio kutsuvat hiphopin historiaan perustuvaa aitouden argumentaatiota kulttuuris-historialliseksi autenttisuuden argumentaatioksi (Westinen & Rantakallio 2019: 128–132). Moni kuulija ja tekijä vetosikin 2000-luvun alkupuolella siihen, etteivät listahittejä tekevät artistit tee ”aitoa” suomiräppiä, vaan pyrkivät monetisoimaan musiikkia. Vastauksena keskusteluun undergroundissa toimivat, eli listojen ulkopuolella musiikkia tekevät artistit asemoivat itsensä usein vastakkaiseksi listojen hiteille vetoamalla omiin, verraten pitkiin uriinsa räppäreinä Suomessa. Dissaukset¹¹ kohdistuivatkin usein muiden räppäreiden puutteellisiin taitoihin tai rehellisyyden puutteeseen. Boustauksena Tuomio räppää *Tsekkaa Skeidan* alussa:

[..]jostain ysifemmast mä oon ollu suomiriiministi
Raimo joraa, I.R.A. viiraa ja kannu sekasin pisti
saletisti joka ikisen vitun häviäjä kusee housuun
ja tuotannon taso lähti taas pikkuhiljaa nousuun
CD-ärrät ja nauhat alko levii niinku rutto, ihan vaa
koska paska oli vitun lihavaa
ja pian jengi sai tuntee miten ostari iskee
(röökii hasaa ja bissee, näin on!)
nyt ei enää voida sanoo et oltais viel lapsen kengis
nyt on kysymys vaan siitä et miten paljon rankemmiks
läpät muuttuu puuttuu oleelliset osat moraalista
Karjalat on juotu ja taas kajahtaa Olarista
nyt siis voimalla kahen naaman joita vaan äiti voi rakastaa
pakko puskee eteenpäin ku ei voi enää kääntyä takaskaa [..]

Sanoituksissa olarilaiset asemoidaan lapsista vanhemmiksi kasvaneiksi ja mainetta saaneiksi tekijöiksi, joiden motivaatiot ja sisällöt jatkavat valitulla linjalla (”nyt ei enää voida sanoo et oltais viel lapsen kengis, nyt on kysymys vaan siitä et miten paljon rankemmiks läpät muuttuu, puuttuu oleelliset osat moraalista”). Olarilaisella esitysareenalla on lähtökohtaisesti mukana ajatus tienraivaajista tai ensimmäisten joukossa räppiä tehneistä miehistä. Dissaukset (”saletisti joka ikisen vitun häviäjä kusee housuun”) muiden kontrollin menettämisestä olarilaisten edessä ja boustaukset (”CD-ärrät ja nauhat alko levii niinku rutto, ihan vaa koska paska oli vitun lihavaa”) kertovat räppäreiden tuntevan räpin kulttuuriset viittaukset ja toimintatavan. Oman yhteisön

¹¹ Dissauksella tarkoitetaan toisen räppäriin tai posseen kritisoimista tai panettelua (mm. Sykäri 2019: 56; 62, 73). Dissauksen parina puhutaan usein boustauksesta eli itsensä kehumisesta.

nostaminen tapahtuu yhtä aggressiivisella kielikuvalla (”pian jengi sai tuntee miten ostari iskee”), johon lisätään olarilaisille ominainen päihdelausahdus riimin loppuunsaattamiseksi (”röökii, hasaa ja bissee”¹²). Teemaa jatketaan hetkeä myöhemmin (”Karjalat on juotu ja taas kajahtaa Olarista”), joka päättyy ironiseen itsekritiikkiin (”nyt siis voimalla kahen naaman joita vaan äiti voi rakastaa”). Kuvatun kaltaiset dissaukset ja boustaukset nostavat asenteen ja hiphopin kiteytyneet toimintamallit esiin ja käynnistävät hiphopin globaalin rekisterin toiminnan, jonka osana toimivat päihteet, huumori ja paikallisuus. Kuulija kutsutaan mukaan esiintymisareenalle, jonka pohjana on hiphopin rakenteiden ja historian tuntemus.

Olarin toisen polven tekijät Jeijjo ja Nupi aloittivat räppäämisen 2000-luvun puolella, jolloin suomiräpin esikuvia oli siis tarjolla paikallisellakin tasolla:

AS: Mitkä oli sellasii, sun esikuvia, onks sulla mitä ollu, mitä sä kuuntelit tai mitä te kuuntelitte?

Jeijjo: No siis kyl me kuunneltiin tosi paljon jenkkijuttuja, siis ihan tommosii, perus Snoop Dogg, Dr. Dre, tän tyylisii, ehkä sit mentiin vähän syvemmälle sinne, ganstailupuoleenkin mut tota, et Jay-Z:tä tai tollasta, ysärijuttua, mut kyl sit ihan Suomessaki ku siin se just alko heräämään sillo, 2000-luvun alussa, siin nyt kesti jonki aikaa ennen kun me aloitettiin ehkä joskus, 2006, 2007.. ehkä jotain hapuilui oli jo sillon lukios sillon 2000-luvun alussa mut sillon alko tulla tota suomenkielist ni kyl me sit kuunneltiin paljon Espoon just, saaneet kiertää kunnolla Taakibörstat sun muut, taas vähän pinnalla [haastattelun tekohetkellä] niin näitä, Kehäkettu ja, Raimo ja Tuomio ja Kone ja vastaavii et kyl siin oli ihan selkee et, katottiin sinne et mitä vanhemmat tekee edessä ni, nyt sen huomaa kans et tuol on sellasta kymment vuot nuorempaa jotka sit on lähteny tavallaan siitä et on diggaillu meitä ja kans noit viel vanhempii.. ja tekee sit sitä kans et kai se on joku, perinne sit tuolla Espoos Olaris ku liikkuu et siel sit, väkisin tulee itekin räpättyy [...] (Haastattelu 3.)

Jeijjon näkökulma olariräppiin on selvästi erilainen suhteessa edeltäjiinsä. Ensimmäisen polven räppärit totesivat kaikki, ettei suomalaisia esikuvia ollut tarjolla ja räpin tekeminen muodostui osaltaan yhteisön sisällä tapahtuvaksi toiminnaksi. 1990-luvulla räppäreiden piirit olivat vielä verraten pienet (Paleface 2011: 45). On siis ollut luontevaa, että suomalaiset nuoret ovat ottaneet mallia räpin syntysijoilta. Jeijjo antaa kunnian edeltäjilleen Olarissa toteamalla samalla oman musiikkinsa menneen tarkoituksellisesti eri suuntaan puhuessamme olarisaundista, vaikka vanhemmat tekijät ovat olleet osa räppäriksi tulon polkua:

¹² Lausahdus on Raimon räpistä tehty sample, eli ääniraidan pätkä (Facebook -keskustelu Tuomio 6.8.2019)

AS: Mistä sun mielest tulee, olarisaundi?

Jeijjo: Nii, kyl se on varmaan aika semmost, ysärijenkkiräpistä kumpuavaa et, pysytään aika sellases, maltillisessa tai miten sen nyt sanois, linjassa et ne tuotannot ei oo mitään nykyajan, kovin semmosii elektrokikkailuita tai vastaavia et ne on semmost, perusräppiä ja sit semmonen, ei nyt raaka mut ehkä semmonen hauska humoristinen lyriikka niin se yhdistyy siihen ni se on aika mones.

AS: Miks se on muotoutunu sellaseks?

Jeijjo: Jaa sitä pitäs varmaan kysyy noilt vanhemmilta [räppäreiltä] kai me ollaan beesattu, on meilkin, sinänsä oma tyyli et ehkä me ollaan viety sitä, ehkä vähän kokeiltuki sen olariräpin rajoja ja viety sitä osittain jopa vähän, popimmaks jossain biiseis [...] mut, ihan tietosesti ollaan tehty koska, ei me haluta kuitenkaan tehdä samaa mitä vanhemmat, perässä et, tuoda siihen omiiki, kulmia ja juttuja mut, kyl se varmasti on muovautunu paljon tuolt, Edun ja, Raimon ja Tuomion ja noitten jätkien, Koposen jutuista. Ne sitä on alkanu eka rustaamaan ja me ollaan kuunneltu ja digattu ruvettu tekee sitä saman tyylistä mut, kuitenkin omal twistil. (Haastattelu 3.)

Jeijjon ja Nupin tuotannossa on paljon viittauksia suomiräpin muihin tekijöihin myös Olarin ulkopuolelle (kts 3.5. Sanoitukset intertekstuaalisuuden välineinä), vaikka olarilaisten esikuvien vaikutus kuuluu sanoituksissa. Kaksikko on tehnyt paljon kappaleita kuosittamisesta¹³ ja seksistä naisten kanssa, eli teemoja, jotka jatkavat samojen aiheiden polkuja kuin edeltäjiensä musiikki.

Olarilainen rap on muotoutunut myös monien muiden yksilöiden tekemänä ja kannustavien yhteisöjen kautta merkitsemään rosoista äänimaailmaa, värikästä huumoria ja paikallisuuden korostumista aikana, jolloin räpin globaalissakin mittakaavassa paikallisuus ja siihen liittyvät identiteetit ja kiteymät¹⁴ olivat sanoitusten perusaiheita. Suomessa räpin, identiteetin ja paikallisuuden keskusteluihin liitetään paikkakeskeisten sanoitusten lisäksi esimerkiksi Suomessa puhuttavat murteet ja kielet, jotka tuovat keskusteluihin oman vivahteensa (esim. Strand 2007: 40–42; Salmela 2018).

Kun MC Taakibörsta teki toisen paluun keikkalavoille Tavastialle vuonna 2016, liput myytiin musiikkilehti Rumban mukaan minuutissa loppuun (Hätinen 2016). Vaikka suomiräpin tekijäpolvet ovat vaihtuneet ja genren sisään mahtuu paljon uusia aiheita ja tekijöitä, suomiräpin olarilainen vivahde näyttää kiinnostavan niin vanhoja kuin uusiakin yleisöjä edelleen. Olariräpistä onkin tulkintani mukaan muodostunut

¹³ Kuosittaminen tarkoittaa päihneiden huomattavaa käyttöä kerralla ja usein yhtä iltaa pidempään.

¹⁴ Kiteytyminen tarkoittaa Tieteen termipankin mukaan prosessia, jossa esitys saa kiteytyneen, eli suhteellisen pysyvän muodon toistuvan kerronnan kautta. Kiteymä on siis esityksen osa, joka toistuu saman kaltaisena kerrasta toiseen. (Tieteen termipankki 19.8.2019: Folkloristiikka: kiteytyminen)

suomiräpin narratiivissa sekä suomiräpin alkuajoista kertova että aitouden ja rehellisen tekemisen tai puheen vertauskuva¹⁵.

3.2. Päihdepuhe räpin narratiivina

Suomalaisen populaarimusiikin klassikot kuten Irwin Goodmanin *Ei tippa tapa* (1966) tai Hectorin *Juodaan viinaa* (1990) ovat esimerkkejä suomalaisen päihdepuheen ja musiikin yhteenliittymistä. Päihdekerronnalla on Suomessa pitkät perinteet niin kansanperinteen kuin nykyviihteen saralla. Ilmiö ei siis ole uusi, ja suomiräpinkin piirissä päihteiden käyttö on suhteellisen yleinen sanoitusten aihe (esim. Strand 2007: 56; Westinen 2014: 59, 61). Tutkimuksessani mukana olleet artistit nostivat päihteiden käytön vahvaksi osaksi olariräpin kuvastoa ja tunnistettavuutta:

AS: Olariräp on semmonen, niinkun sä sanoit, et se on semmonen brändi, miten sä kuvailisit olariräppiä? Mikä siit tekee just olariräppiä? Tai mitä ilman se ei oo olariräppiä?

BJD: No kylhän siihen vähän kuulu tää aikanaan et jos nyt lähettiin siitä et se nyt ei ollu välttämät hirveen niinku loppuun asti viety et siin oli enemmän se tämmönen, fiilis ja, ja se että porukka puhu niinku aidosti tosta kuositamisesta ja päihteistä ja, tän tyyppisestä jutusta ja, ilman että tosiaan niinku, biitit oli vähän raffimpia kun mihin oli totuttu siihen aikaan [...]. (Haastattelu 1.)

Päihtyminen, sen eri puolet ja vaikutukset on voitu kuvata esimerkiksi huumorin kautta, veijaritarinoina tai valtapositioita haastavina tekijöinä (Apo 2001: 286–287, 379).

Suomirap ei ole päihdekerronnan näkökulmasta siinä mielessä poikkeus, sillä suomalaiseen ja globaaliin kerrontaan on jo pitkään kuulunut erityisesti alkoholi, päihtymiskokemuksiin liittyvät tarinat ja päihtymiseen liittyvä huumori. Myös jokaisella tämän tutkimuksen haastatteluihin osallistuneella artistilla on tuotannossaan kappaleita, joissa käsitellään päihteiden käyttöä. BJD:n kuvaama ”aidosti kuositamisesta puhuminen” viittaa sekä räpin moninaisiin aitouden keskusteluihin, että kaveriporukan konkreettisen tekemisen kuvaamiseen:

BJD: [...] ja, sitte, kyl se vahvastihan se oli sitä justiin sitä omaa, mitä omassa lähiössä ja omista pienissä piireissä tapahtuu niin siitähän siinä niinku räpättiin, omista kavereista ja ryypäämisestä että.. sitähän se pitkälti on.

AS: kuuluuks se [olariräpissä] edelleen, samal lailla?

BJD: No kyl se aika lailla vahvasti jos et nyt olariräpist, tai ainakin se on se miksikä porukka mieltää sen hyvin vahvasti et kyllähän se on silleen jääny elämään et jos porukalta kysytään mitä olariräppi on niin kyl ne

¹⁵ Symbolisesta merkityksestä esimerkiksi Bennet 2004: 7.

varmaan ensimmäisenä tulee nää päihteet ja tällöinen mieleen siitä kuitenkin että. (Haastattelu 1.)

Räpissä, ehkä osittain muusta suomalaisesta päihdekerronnasta poiketen, painottuvat huumeiden käytön eri puolet: haitat, hyödyt ja pohdinnat. Sanoituksissa ja videoissa päihteiden käyttökulttuuri ja käytöstä johtuvat tapahtumat nähdään kuitenkin monista näkökulmista.

Huumausaineista räpin kannalta olennainen on kannabis. Kannabiksen käyttö ei suomalaisessa yhteiskunnassa ole niinkään harvinaista, sillä kannabis on Suomen käytetyin huumausaine (Terveysten ja hyvinvoinnin laitos 2017). Edu Kehäkettunen sitoo päihteet ja musiikin tekemisen yhteen kertoessaan siitä, miten hän aloitti räpin tekemisen:

Edu: [puhutti BJD:n laitteiston hankinnasta ja yhteisistä kokoontumisista räpin äärelle] [...]Ja sit siin meni silleen et, no siis kannabis oli vahvasti läsnä et en mä tiedä olisko sinne muuten päädytty, mut silleen et jengi poltti hatsii niin paljon ja sit oli silleen et okei mennään tekee biisi tuli se luova hetki ja sit jengi menee tekee biisiä ja omalla tavallaan [...] (Haastattelu 5.)

Suurin osa haastateltavista on 1970-luvulla syntyneitä ja 1990-luvun vaihteessa lapsuuttaan ja nuoruuttaan viettäneitä miehiä. Alkoholin käyttö tai päihtymystila on nähty Suomessa olevan eräänlainen poikien tulikaste aikuisuuteen ja teini-ikäisenä aloitettu alkoholinkäyttö oman ikäisten nuorten yhteisöissä oli osa kasvamista mieheksi (Apo 2001: 227– 230; 373). Myös haastattelemini miesten sukupolvelle on ollut tyypillistä nauttia päihteistä ystävien kanssa (esim. Härkönen & Savonen & Virtala & Mäkelä 2017: 33), eikä esimerkiksi humalahakuista käytöstä nähty yhteisöjen sisällä ongelmallisena (Huhtanen 2018).¹⁶ Seuraavana päivänä tapahtuva kerronta taas on osa päihteiden käytön aikajanaa, joka näkyy myös useissa olarilaisten kappaleissa. Folkloristi Satu Apo onkin todennut: ” Suomessa juomisen hauskuus nautittiin moneen kertaan: ensin juomatilanteessa joko kokijana tai havainnoijana ja tämän jälkeen kertojana tai kuulijana” (2001: 378).

Päihteisiin liittyy erilaisia kulttuurisia merkityksiä ja symboliikkaa, kuten siirtymistä statuksesta toiseen. Alkoholin yhdistyy vahvasti hauskanpitoon ja huumorin lähteeksi, mutta se edustaa myös vastarinnan narratiiveja. Alkoholilla on juuri miesyhteisöjä

¹⁶ Palaan teemaan luvussa 5, jossa päihteidenkäyttö näyttäytyy paikkaan kuulumisen ja siihen koetun omistajuuden näkökulmista.

yhdistävä vaikutus, ja alkoholia kulutetaan usein yhteisön hyväksi kokemassa paikassa (Apo 2001: 333, 378; Härkönen & al 2017: 29). Kannabiksen käyttö ja siitä räppääminen taas toimivat symboleina taidetta edistävälle tilalle, eräänlaiselle taiteilijan käytöksen kiteymälle tai kliseelle. Edu Kehäkettunen kuvaa kannabiksen polttamisen jälkeistä olotilaa ”luovaksi tilaksi”, jossa musiikin tekeminen ja räppääminen onnistui paremmin. Olarirap määrittäytyy osaltaan käytöstä seuraavan tilan kautta:

AS: Sillon kun te räppäsitte varsinki yhdessä mä oon ymmärtäny et teil on ollu aika semmonen tiivis porukka joka on tehny sitä sillon [19]90- luvul 2000- luvun alussa niin miten te ajattelette mitä se olarisaundi on, mist se tulee?

Edu Kehäkettunen: nooo se tulee just siit et ollaan kuunneltu paljon räppiä ja poltettu paljon hatsia ja sit tehty siit, meillähän on omalla tavallaan ihan oma saundi jengi on vaan tehny sitä vaan silleen, et tää on se räppi mitä me, ei mitään sen enempää kopioimatta [...] (Haastattelu 5.)

Sanoituksissa päihteet voivat olla osa sankaritarinoita, osassa päihteidenkäytön negatiiviset vaikutukset näkyvät vahvasti. Esimerkiksi Tuomio & Koneen kappaleessa *Rankkitynnyri* (2015) kuvataan alkoholin käytöstä seuraavaa reflektointia:

[..]Eilen olin tulella mut nyt on pahan luokan morkkis
neljä päivää jo takana eikä vielä meinaa korkki
pysyy kiinni, ei oo mielenlujuutta, eikä malttiikkaa
toiminta on keskimäärästä tapaturma-alttiimpaa.
Lupasin viel olla iisisti mut kovin on jano
riita tulee salettiin, ja mitää sovintopanoa
on turha venaa, ku haisee ihan vanhalta spurgulta
ja jopa ite tajuu ettei nyt kannattas urputtaa,
ku vaimo ei vaa osaa olla kuuro eikä sokee.
Silti aina samat valinnat niinku ois laulaa karaokee[...]

Miesten yleisimmät alkoholinkäyttöön yhdistyvät ongelmat liittyivät vaikeuksiin kotona ja parisuhteissa (Härkönen & al 2017: 30). Sanoituksissa ”morkkis”, eli katuminen näkyy lupausten pettämisenä ja hellyyden menetyksenä (”Lupasin viel olla iisisti mut kovin on jano, riita tulee salettiin, ja mitää sovintopanoa on turha venaa, ku haisee ihan vanhalta spurgulta”). Oma vastuu valinnoista on olemassa, mutta päätökset raittiimmasta elämästä ovat liian vaikeita toteuttaa (”ei oo mielenlujuutta, eikä malttiikkaa”, ”Silti aina samat valinnat niinku ois laulaa karaokee”).

Päihteidenkäytön raadollisuus suomalaisessa yhteiskunnallisessa keskustelussa painottuu usein liikakäyttöön ja ongelmakäyttöön, minkä vuoksi päihteistä räppääminen voidaan nähdä vastanarratiivina tilastoille ja ammattilaisten puheelle. Nuoret miehet juovat tutkimusten mukaan suuria määriä ja humalahakuisesti (esim.

Kestilä & Salasuo 2007: 127). Toisaalta *Rankkitynnyrin* kuvaama hahmo kuvaa ylitsepääsemätöntä viinan himoa, jonka seuraamukset ovat toissijaisia (Apo 2001: 293):

Eilisillan kuningas, mut nyt on rippeet enää jäljel.
Tuntuu silt ku olis myyny sisuskalut Venäjälle
ja viel sielun saatanalle, jo on aikoihin eletty
kyl tietää et on jotai muut ku maitooki vedetty.
Juomatyöli on suurpiirteinen ja mahtipontinen
vaik kieltämättä vähän kuumottava tahti onki
En vaa pysty hidastamaan, vaik olis nii kova krapula
et bissee enemmän oikeesti kaipais ensiapua [..]

Tuomio & Kone piirtävät kappaleessa krapulapäivän olotilan kouriintuntuvasti kuulijan eteen (”tuntuu silt ku olis myyny sisuskalut Venäjälle ja viel sielun saatanalle”).

Tietoisuus alkoholin käytön ongelmista on vahvasti läsnä (”vaik kieltämättä vähän kuumottava tahti onki”), mutta hahmo kokee menettäneensä itse kontrollin juomiseen ja sen säännöstelyyn (”En vaa pysty hidastamaan, vaik olis nii kova krapula, et bissee enemmän oikeesti kaipais ensiapua”).

Performanssin näkökulmasta kuvatut sanoitukset aktivoivat suomalaisen kulttuurisen päihteiden käytön mallit, joiden moninaisuus tulee näkyväksi kokonaiskontekstin kautta: sanoitukset viittaavat iloisen illan lisäksi päihteiden käytön ongelmiin, joista muovautuu kappaleen varsinainen temaattinen runko. Olarilaisten sanoituksissa päihteiden käytön huonot puolet korostuvat, mitä vanhemmiksi räppärit ovat tulleet. Aikaisemmassa tuotannossa päihteiden käytöstä kertominen on karrikoiden huolettomampaa:

AS: [...] mistä kaikist aiheist te teette biisejä?

Kone: no ihan alkuunhan se nyt oli just enimmäkseen sitä, pussikaljottelua ja, mut myös sitä semmost mistä nyt on räpissä aina puhuttu eli itestä puhutaan ja kehutaan ja samaahan se on edelleenki [naurahtaa]

Varsinkin 2000-luvun alun musiikkivideot Olarista sisältävät paljon yhteistä ajanviettoa päihteiden äärellä eri puolilla Olaria ja muuta pääkaupunkiseutua. Alueen tunnusmerkit, kuten punatiilitalot ja ostarin baarit vilahtelevat kulisseinä tarinankerronnalle, jossa pääosassa ovat nuorten miesten pohdinnat ja päihtymys.

Päihteet ja yhteisöjen normien venyttäminen näkyvät Apon mukaan miesyhteisöissä, joissa alkoholi antoi miehille mahdollisuuden saman sukupuolen edustajien läheisempään vuorovaikutukseen, kuten koskettamiseen tai kehumiseen. Viina antoi myös syyn vetäytyä itse valitsemansa ryhmän luo, omaan rauhaan (Apo 2001: 378).

Samankaltainen vetäytyminen, esimerkiksi olarilaisittain Rudarin muurille tai ostarin taakse, näkyvät olarilaisissa musiikkivideoissa ja sanoituksissa. Esimerkiksi Raimon kappaleen *Negatiivista palautetta* -video (2003) on täynnä räpin kiteytynyttä kerrontaa kuten joukko juhlivia nuoria aikuisia, joista yksi tai muutama räppää vuorollaan omaa osuuttaan kameralle. Samalla muut viettävät aikaa juoman ja polttelun äärellä, kuin osallistuen narratiivin rakentamiseen Olarin yhteisöistä. Videota on kuvattu ympäri pääkaupunkiseutua ja Olarin maisemat, kuten punatiilitalot, erottuvat vahvana visuaalisena elementtinä mukana. Vaikka ympäristö liittyy räpin ja artistit paikkoihin, videon keskiössä on aikaa eri hetkissä viettävä yhteisö, jonka ääninä toimivat useat artistit ja heidän performanssinsa. Videot toistavat yhdysvaltalaisen räppärien musiikkivideoiden esimerkkejä, joissa oma yhteisö, kotikadut ja ikoniset paikat näyttäytyvät tärkeänä osana kerrontaa.

Päihteisiin, kuten alkoholin käyttöön liittyy paljon kerrontaa, jonka tarkoituksena on viihdyttää ja tuottaa mielihyvää. Olarilaiset sanoitukset painottuvat hyvään oloon, jossa päihteillä on oma roolinsa. Päihteiden luoman tunnelman kautta voidaan myös luoda uusia todellisuuksia, joissa kaikki on mahdollista. Esityksen näkökulmista päihteet luovat tilan, jossa miesten on mahdollista toimia rajoja rikkoen esimerkiksi ilon ja läheisyyden merkeissä ilman, että heidän seksuaalisuuttaan kyseenalaistetaan. Nuorten miesten elämäntilanteisiin on kuulunut luontevana osana päihteiden käyttö ja sanoitukset taas ovat osa oman elämänpiirin ja todellisuuden kuvaamista performanssin suodattimen läpi vedettynä. Päihteiden käyttöä puolustetaan myös usein ulkoa tulevilta rajoitteilta. Rajoittavia tekijöitä voivat olla parisuhteen toinen osapuoli, valtio tai kulttuuriset odotukset, kuten juhlakausia seuraavat hetket ilman alkoholia.

Jeijon ja Nupin kappaleessa *Säännöstely sikseen ft. Likanen Etelä (ADOD & MC Rambo)* (2015) päihteidenkäytön kommentointi alkaa Jeijon kertomana sanoilla ”IPAton tammikuu 2015. Jeijjo, pelkkää laagerii”. Tipattoman tammikuun ajatus käännetään suoraan pääläelleen, mikä ohjaa kuulijaa kappaleen varsinaiseen aiheeseen. Kertosäkeessä tiivistyy kaikki olennainen olarilaisesta päihdepuheesta: ”Säännöstely sikseen ja mä lähen vetää pään täyteen bissee”. Päihteet nähdään kappaleessa omana valintana, johon muiden on turha puuttua. Päihteiden kautta rakentunut performanssi onkin osa olarilaista esitysareenaa ja sen rakentamista, jossa päihteidenkäytön kiteymät muodostavat omanlaisensa rekisterin tunnistettavaksi.

Päihdepuhe suomiräpissä on siis sekä ympäröivän todellisuuden kuvaamista että valtapositioiden haastamista, ei vain päihdekäytöksen glorifiointia tai tuomitsemista. Performanssi antaa mahdollisuuden päihteidenkäytön moninaisille narratiiveille, joista ei tarvitse ottaa vastuuta käyttäjänä ja yksilönä. Tällöin kerronta antaa mahdollisuuksia sellaisille tarinoille, joita arjessa mahdollisesti tapahtuu, mutta joiden kertomista pidetään yleisemmällä tasolla paheksuttavana tai moraalittomana käytöksenä. Samalla puhe päihteistä toimii vastarinnan narratiivina yhteiskunnan säännöille ja moralistiselle puheelle, jossa yksilön oletetaan käyttäytyvän sääntöjen ja normien mukaisesti. Päihdepuhe liittyy osaltaan myös seksuaalisuuden sekä nostalgisen nuoruuden keskusteluihin, joiden kautta palaan teemaan myöhemmissä luvuissa.

3.3. Huumori rakenteellisena ilmiönä

Räpin olemukseen kuuluvat olennaisena huumori ja sen tuottaminen (Chang 2008). Huumorilla on räpissä moninaisia tarkoituksia, kuten viihdyttäminen, vaikuttaminen tai tarinankerronta. Huumori tekee näkyväksi niin erilaisia valtapositiota kuin tunteitakin. Sen keinoin voi rikkoa tabuja, kertoa tarinoita ja yhdistää ihmisiä. Huumori voi myös eristää, satuttaa ja vääristää tilanteita, mikäli sitä ei ymmärretä kertojan toivomalla tavalla. (mm. Henriksson 2015: 22, 64–68.) Onkin kertojasta riippuvaa, mitä huumorilla lopulta pyritään saavuttamaan ja millaisia reaktioita kuulijassa pyritään nostamaan esiin.

Elina Westinen mainitsee suomiräpin yhdeksi yleiseksi aihealueeksi hauskanpidon ja elämästä nauttimisen (2014: 60–61). Huumorin rakentaminen tapahtuu muun muassa sanoitusten ja sanojen tasolla tapahtuvan, esimerkiksi onomatopoeettisten tyylikeinojen kautta, yhteisön tuntemien kulttuuristen tapahtumia tai tiloja mainitsemalla tai muovaamalla kertomuksista alati näkökulmaa vaihtavia merkitysketjuja (kts. esim. Saaristo 2018). Räpin kerrontaan olennaisesti kuuluva liioittelu antaa mahdollisuuksia myös huumorin osalta, ja suomiräpissä performanssin sisällä onkin tartuttu moninaisiin aiheisiin sarkastisella tai absurdilla otteella (mm. Kilpeläinen 2018: 80).

Huumorilla ja maskuliinisuudella on myös oma yhteytensä, jonka kautta poikien ja miesten väliset suhteet lujittuvat (Virtanen 2018: 249.) Huumori voi olla sosiaalisia normeja ylläpitävää tai purkavaa, ja se voi arvostella ihmisten keskinäisiä sosiaalisia suhteita tai yksilöiden identiteettejä (Virtanen 2018: 243). Räpin tekijyys on ollut aiemmin vahvan maskuliinista, joten maskuliinisena pidetty huumori on muodostunut

dominoivaksi räpin näkökulmaksi myös Suomessa 1990- ja 2000-luvuilla. Onkin hyvä huomioida, että huumori, sen rajat ja rajojen ylittämisen normit ovat muuttuneet 2010-luvulla suhteessa aiempaan, ja monia 1990-luvulla hauskana pidettyjä kliseitä katsotaan kriittisemmin. Ässä otti kantaa esimerkiksi niin kutsuttuun homotteluun Kultabassokerhon Olari Spesiaalissa kesällä 2017, ja totesi että aiemmin toimintatapa kutsua toisia homoksi huumori- tai haukkumismielessä oli normaali toimintatapa ja yleistä. Nykyisin asiat ovat kuitenkin hänen mielestään toisin (Kultabassokerho 17.6.2017). Homottelu on räpin freestyle-kulttuurista tuttu tapa dissata ja laskea vastustajan eli toisen räppäriin valtapositiota suhteessa itseän. Tapa on monille tuttu nuoruudesta ja liittyy vahvasti nuoruuden käytösmalleihin sekä opittuihin tapoihin (mm. Sykäri 2019: 70, 73). Suomiräpin huumori, sen vivahteet ja eri yhteisöjen sisällä käytetyt loukkaukset on siis olennaista nähdä ajassa ja paikassa kiinni olevissa todellisuuksissaan, jotka heijastelevat osittain aikansa totuttuja tapoja ja kielenkäyttöä.

Huumori saa voimansa osittain tarinoista, oletuksista ja oletusten kääntämisestä päinvastaisiksi performanssin kautta (Henriksson 2015: 63). Yhdysvaltalainen paikkojen korostaminen muuntuu suomalaiseksi esimerkiksi kiteymiä parodioimalla tai niitä muokkaamalla muilla tavoin omaan käyttöön sopiviksi (Tervo & Ridanpää 2016: 624–626; Nieminen 2003: 168–169). Samalla paikan, identiteetin ja ajan yhteydet tulevat näkyviksi sanoitusten kautta. Olariräpissä huumorin vivahteet ovat usein niin absurdeja tai niiden kielikuvat niin ylilyöviä, että niiden tulkitseminen sananmukaisesti olisi harhaanjohtavaa. Sanoitukset ovat toisinaan tarkoituksellisen kouriintuntuvia ja rujoja, kuten puhuttaessa seksistä tai kehontoiminnoista (vrt. Henriksson 2015: 55). Niiden tarkoitus on osin olla shokeeraavia, mutta niiden huumorinäkökulmaa on turha unohtaa. Oman tulkinnallisen kehyksensä tuovat muut kappaleen elementit, kuten ääniefektit ja kappaleen instrumentaalinen osuus. Esimerkiksi MC Taakibörstan musiikkivideot, sanoitukset ja esiintymiset luovat performanssiin kokonaisuuden, josta pelkkä sanoitusten analysointi muovaisi vääränlaisen kuvan ja itseironinen ote jäisi huomaamatta (Nieminen 2003: 182–183; Tervo 2014: 179). Muusikko ja sanoittaja Heikki Salo puhuikin kirjassaan *Kahlekuningaslaaji: Laululyriikan käsikirja* sanoitusten roolihahmojen ja huumorin suhteesta: ”[...] jos laulun minä nyt vain sattuu olemaan kusipää, huumorin kaapu pehmentää pahimmat pykälät.” (2006: 210.) Huumori on siis ymmärrettävä kontekstissaan, ajassa, paikassa ja yhteisössä.

Räpissä, kuten Laura Henrikssonin mukaan myös kupleteissa, puhujana toimii usein roolihahmo, jonka kautta aiheiden käsittely on mahdollista irrottaa omasta arkiminästä. Ero voidaan tehdä esimerkiksi ääntä, liikehdintää tai pukeutumista muuttamalla. (Henriksson 2015: 70–72; roolihahmoista mm. Walden 2018: 9.) Tuomio kertoi hahmostaan haastattelun aikana:

[..] Tuomio: Mmm. Me tehdään niinku periaattees bilemusaa mut sit se ei oo sillee et niis bileis ois kivaa, et ehkä sit onhan toi niinku itseironia aika vahvasti et mä ainaki tehny itestä tai tost roolihahmost sellasen vittu, niin urpon hölmön äijän ku voi olla ja sit tavallaan vääntää vitsii pelkästää siit mitä se tekee, ja toi on ihan loistavaa ku mä voin sit tehä oikeestikki nii jos mua huvittaa [nauraa]
Kone: [sarkastisesti] niihän sä nyt kuitenkin oot tehny et ei se oo mitää
Tuomio: nii ei se siis sillee mitään keksitty oo [naurahtaa]
Kone: ei
Tuomio: ehkä vähän väritettyjä jotku
Kone: ehkä vähän mut on se kuitenkin raaka totuus
[molemmat naurahtavat] (Haastattelu 2.)

Haastatteluiden aikana keskustelimme myös artistien taiteilijanimistä ja niihin liittyvistä performansseista. Sekä Tuomio että Edu Kehäkettunen mainitsivat hahmojen liittyvän osaltaan performanssiin ja taiteen tekemiseen:

AS: [...] kun sul on hahmo nimeltä Edu Kehäkettunen, niin miten se eroaa siitä ihmisestä, joka on sit kotona?
Edu Kehäkettunen: No. Siis Edu Kehäkettusen nimis tehdään niinku taidetta, se on sellanen taiteilijanimi en mä tiedä erooks se sit mitenkää, monethan aina vähän kun ne tulee, jotka ei ikinä tavannu mua, sit ne tulee tutustuu tai heittää läpät joku esimerkiks tuntematon tai joku sellanen joka mut tietää jonkun frendin kautta ni monella on, aina vähän varaus päällä. Et, salettiin helvetin kusipää jäbä, mikä on ollu niinku mont kertaa mut sit on tullukki paljon sellast läppää et tietsä, jotkut kenenkää sit päässy läpäs sisään on ollu sit silleen et no, tai joku niinku tuntematon heti silleen niinku et tietsä ollu silleen et, ette te hesalaiset niin kusipäit ookkaan [AS nauraa] sit mä vaan oon silleen ettei kukaan oo väittäny, no mut sit tietsä ku välil toi on toi kela tolleen jengi oikeesti miettii
AS: joo, okei. Niin eli Edu on niinku sun taideprojekti enemmän vai?
Edu Kehäkettunen: siis se on vaan niinku, en mä siis, sun pitää olla joku taiteilijanimi se on vaan taiteilijanimi
AS: joo, okei
Edu Kehäkettunen: Edun nimis voi tehä kaikkee ihan paskaa ja sit silleen se voi ite olla silleen et en ollu minä (Haastattelu 5.)

Kuten haastattelupätkistä käy ilmi, ei yksilön maailmankuvan ja performanssin välille voi vetää yhtäläisyysmerkkejä. Edu Kehäkettusen ja Tuomion hahmojen käyttö ja niiden kautta toimiminen korostavat performanssin merkitystä olariräpissä. Hahmojen

esiin nostama ajatus ei välttämättä kuvaa henkilön itsensä näkemyksiä tai maailmankuvaa, vaan on tulkinta tai huomio hetkestä, tilanteesta tai rakenteesta, jonka huumori nostaa esiin (esim. Knuuttila 1992: 275–277). Hahmo toimiikin räppärin näkökulmasta eräänlaisena etäännyttämisen välineenä ja toisaalta huumorin mahdollistajana.

Absurdin ja groteskin huumorin käyttö sanoituksissa on luonteenomaista olariräpille. Seppo Knuuttila puhuu kansanhuumorin tutkimuksessaan groteskin ja häpäisykomiikan suhteesta valtaan. Sivistyneenä itseään pitävä ihminen nähtiin itsehillintää harjoittavana ja toiset huomioonottavana hahmona, joka ymmärsi millaista käytöstä ja kunnioitusta eri tilanteissa vaadittiin. Tällöin rahvaan huumori nähtiin vastakkaisena sivistyneelle eliitille, ja kansan suusta saattoikin kuulla tilanteisiin sopimattomia sutkauksia tai huomioita, jotka purkautuivat nauruun. (1992: 268–269.) Vaikka kuvaus on hyvin polarisoiva ja yleistetty tapa nähdä monimutkaiset yhteisöjen sosiaaliset valtapositiot, valtaa pitävälle nauraminen ja naurunalaiseksi saattaminen liittyvät vahvasti huumorin ytimeen. Sivistynyt ja eliitille ominainen pahastuminen groteskista puheesta kääntää häpeän tunteet kuulijaa kohti ja pakottaa kuulijan tutkimaan suhtautumistaan huumorin ja sallitun suhteeseen. Huumorin näkökulmat liittyvätkin usein siihen kenen kanssa ja keille huumoria esitetään ja miten turvallisenä kohtaamisena tilannetta voi pitää niin esiintyjän kuin kuulijan näkökulmasta. (Knuuttila 1992: 100–101.) Päihtymys ja siitä kertominen lisäävät huumorin ja todellisuudesta poikkeavan hetken välistä tilaa, jossa räpin kielikuvat ja aiheet toimivat loogisesti ymmärrettävänä osana kokonaisuutta.

Suomiräpin huumoriin liittyy suomalaisen kansanperinteen jatkumon, roolihahmojen käytön, ironian ja sarkasmin viljelyn, kielenkäytön sekä miesten oman tilan kautta tapahtuvan sanoitusprosessin lisäksi myös joukko muita muuttujia, jotka ovat muovanneet jokaisen artistin omia sanoituksia. Huumori suomiräpissä liittyy usein myös paikkaan, aikaan ja yhteisön kokemiin tapahtumiin, joita voidaan uusintaa yhä uudelleen sanoitusten kautta.

3.4. Mies, seksi ja seksuaalisuus

Suomiräpin kerronta on varsinkin sen alkuaikoina painottunut miesten tuottamaan kerrontaan (esim. Strand 2019:17, 70–71). Haastatteleman räppärit Olarista ovat kaikki miehiä ja heidän esittämänsä sanoitukset painottuvat siksi ymmärrettävästi maskuliinisen näkökulman kuvaamiseen. Miesten yhteisö, jossa ystävyysden kautta

muodostuneet ihmissuhteet ovat keskiössä, on toiminut olariräpin kasvualustana ja voimavarana. Ystävyysuhteet ovat voimavara, ja ystävyyden kautta luodut sosiaaliset suhteet toimivat tärkeinä tiedonjakokanavina, ajanvieron motivaattoreina ja vuorovaikutussuhteiden kehittäjinä (Virtanen 2018: 246–247).

Suomalaisen miehen stereotypiat sekä yhdysvaltalaisen hiphop-kuvaston mallit ovat myös osa suomiräpin kuvastoa. Iida Kilpeläinen on pro gradu -työssään pohtinut suomiräpin kansitaiteen maskuliinisuutta ja hiphopin representaatioita, ja päätyi maskuliinisuuden representaatioiden olevan osa suomiräpin kansitaiteen totuttua kuvastoa. Maskuliinisuutta kuvataan Kilpeläisen mielestä monin tavoin, ja kansitaiteessa on osaltaan vahvana elementtinä asioiden, kuten seksismin ja hypermaskuliinisuuden, parodiointi. Autenttisuutta on haettu yhdysvaltalaisen esimerkeistä, mutta esimerkkejä on voitu kääntää huumorin kautta itselle sopiviksi. Huumori toimiikin Kilpeläisen mukaan yhtä aikaa sekä kriittisenä puheenvuorona että kiteymiä uusintavana voimana. (2018: 79–80.)

Ikka Salmela taas kuvaa kandidaatin tutkielmassaan lyhyesti kirkkonummelaisen possen, Likasen Etelän, maskuliinisuuden kumpuavan seksuaalisuudesta ja uhosta, jotka lävistävät kokoonpanon musiikkia (2016: 11). Laura Henrikssonin kuvaukset kuplettien maskuliinisuuksista kertovat esimerkiksi seksuaalisuuden heteronormatiivisuudesta ja parodioivasta hyperseksuaalisuudesta, jossa mies ei onnistu herättämään naisten kiinnostusta. Toisaalta kupleteissa on kuvattu miehen yksinäisyyttä tai epäonnistumisia, eräänlaisia antisankareita. (Henriksson 2015: 56–57.)

Seksuaalisuus ja miehen halu ovat tärkeitä suomiräpin aiheita, joita olarilaisetkin käyttävät. Varsinkin Edu Kehäkettunen on tullut tunnetuksi seksiä ja seksuaalisuutta rohkeasti käsittelevistä sanoituksistaan:

Edu pitää erityisesti tytöistä joilla on rohkeutta
ja halua elää hellyyden ehdoilla.
Mä teen kaiken mitä tulee sun pieneen mielees
siis vaikka käskystä stumppaan vaikka spliffini kieleen
Mut johonki kohtaa, jopa minäkin vedän rajani
ja pidän huolen ettei kukaan tunkeudu mun ghettomajaani,
tyydytyksen tyyssijaan siis mun himaan
tule sinne tyhmä tyttö tuhma tyttö nakupainimaan
Mä demonstroidin kirjallisena kaiken niin opin[?],
wänkkäysotteet ja tottakai myös blowjobin
Vaikkei tää ookkaa mikää peppuparaati,
niin ehta olarilainen sillisalaatti

Sä imet golfpallon kasimetrinen letkun läpi
ja annat parhaalle yrittäjälle säpii¹⁷
Siks sun silmistäki näki
et tollasest pikkunartust on pakko tehdä rivot räpit [...]
(*Hellyyden ehdoilla*, 2005)

Olarilaisten näkökulma seksiin on usein kouriintuntuvaa ja rivoa. Hellyyden ehdoilla voidaan tulkita parodiaksi gigolomaisesti käyttäytyvästä mieshahmosta, joka hakee seuraa ymmärtämättä sosiaalisia konventioita seurustelun ja seksin ympärillä. Hahmo toistuu usein juuri Edu Kehäkettusen performanssin lisäksi myös MC Taakibörstan kappaleissa ja videoilla. Edu Kehäkettusen ja Stigg Doggin yhteiskappale *Kullii* (2008) on kuuluisa suorasanaista viestistään, jossa Cheekin alkuperäiskappale *Liiku* (2005) kääntyy parodian keinoin olarilaiseksi versioksi musiikkivideoineen kaikkineen. Kappale alkaa Stiggin laulamalla kertosäkeellä. Vertailukohtena oikealla Cheekin kappaleen sanat:

| | |
|--------------------------------------|-----------------------------------|
| Kullii, sen mä laitan ineen. | Liiku, ku mä laitan livee |
| Kullii, meil on anaalibileet | Liiku, meil on aina bileet |
| Kullii, pallit puskee hikee, | Liiku, liiku paitas hikee |
| kullii, kullii, kullii, kullii [...] | Liiku, liiku, liiku, liiku, liiku |

Sanoitukset voivat olla kuulijalle jopa luotaantyöntäviä, ellei olarilainen performanssi ole valmiiksi tuttu. Tällöin kuulijan rekisterin tuntemuksen puute estää esitysareenan alueelle astumisen yhdessä esittäjän kanssa. Edu Kehäkettusen ja Stiggin versiossa sanojen onomatopoeettinen olemus on merkittävä intertekstuaalisuuden lähde. Rivolta kuulostava kappale ja sen sanoitukset aukeavat taustaa tietämättömälle kuulijalle lähinnä suorasanaista seksiviittauksina, mutta suomiräpin kuuntelijalle kappaleen huumori avautuu laajemmin. Vaikka *Kullii* on pinnalta katsottuna miehen haave tai päiväuni seksistä naisen kanssa ja boustailua omista kokemuksista, sen laajempi teema on toimia parodioivana välineenä suomiräpin sisäisessä keskustelussa. Performanssin kokonaisuutta korostaa kappaleen musiikkivideo, jossa Edu Kehäkettunen ja Stigg Dogg muun muassa sauvakävelevät kypärät päässä samanlaisissa lenkkeilyasuissa ja räppäävät leikkimökin edessä liikehtien kiusallisesti. Videon kautta piirtyy kuva kahdesta lapsenoloisesta miehestä, jotka eivät ole ehtineet kasvaa aikuisiksi. Kehäkettusen musiikkivideoissa usein toistuva hahmo, manageri, kertoo videon aluksi saaneensa esiintyjille sovittua mainoskeikan, jonka lopputulemana musiikkivideo päättyy Edun ja Stiggin tähdittämiin fiktiivisiin mainoksiin, joissa he mainostavat

¹⁷ Säpi on lyhenne sanasta säälipillu, jota käytetään säälillä annettavan seksin saamisesta.

”virolaista sinappia” makkaraa syöden. Absurdin huumorin kautta rakennettu kokonaisuus avautuu vain kuluttajille, jotka ovat sekä nähneet videon että kuulleet kappaleet.

Parodiointi seksin ja seksuaalisuuden äärellä ovat osa olarilaista performanssia, jonka tarkoitus on kokeilla sovinnaisuuden rajoja samalla kun artistit räppäävät nuoren miehen päähänpistoista. Parodioinnin kohteena ovat niin totut sukupuoliroolit, niihin liittyvät odotukset kuin niiden kriittinen tarkastelukin.

BJD:n *Jos me mennään naimisiin* (2013) kertoo tulevan avioliiton haaveilusta groteskin huumorin ja maskuliinisten kliseiden keinoin:

[..] Jos me mennään naimisiin niin sä tiedät mun tarpeet,
mun läpät ronskit ja otteet pirun karkeet
sillon kun mä oon taas ryypänny perseet
mä soitan sulle ”tuu kulta heti kun sä kerkeet”
Rakkautta ei vaan tatin vatkausta,
kun mä lutkutan sua korvasta imen sun varvasta
ja sä tykkäät mun parsasta,
kun mä teen sulle ruokaa ja grillaan sulle porsasta[..]

Kappaleen musiikkivideolla kuljetaan ympäri Olarin tuttuja paikkoja, kuten ostarin ympäristöä tarinan kohteen, naisen kanssa. Taustalla olariräpistä tuttuja henkilöitä viettää aikaa baarien terasseilla ja rannalla. Performanssina video on selkeä parodia, jonka kautta kappale kääntyy parodioimaan miehen odotuksia avioliitosta ja sen sujumisesta. Paikkaan ja yhteisöön kappale kytkeytyy juuri musiikkivideon ja tunnistettavan yhteisön huumorin kautta. Groteskilta kuulostavien lainien tarkoitus on aiheuttaa reaktioita ja ymmärrystä huumorista, joka on varsinkin miesten jakamaa alueen sisällä. Verrattuna Tuomio & Koneen *Rankkitynnyri* -kappaleen pettyneeseen vaimoon, BJD:n hahmon haaveilema kumppani näyttäytyy lähes kaiken kestäväksi yli-ihmisenä, joka rakastuu renttumaiseen mieheen tietoisena tämän käytösmalleista (”sä tiedät mun tarpeet”, ”sillon kun mä oon taas ryypänny perseet”). Toisaalta kuulijan ennakko-oletukset käännetään huolehtivaan puolisoon viittaavaksi rivouden sijaan (”ja sä tykkäät mun parsasta, kun mä teen sulle ruokaa ja grillaan sulle porsasta”) ja avataan näkökulma miehen rooliin kodin sisällä.

Huumori, päihtymys ja maskuliinisuus ovat kytköksissä toisiinsa myös Olarissa. Päihtyneessä tilassa oleva mies saa kulttuurisesta näkökulmasta enemmän liikkumavaraa erilaisten tunteidensa käsittelyyn ja esittämiseen, sillä päihtyneessä

tilassa ihminen nähdään menettäneen osin hallintansa itseensä (Virtanen 2018: 254). Päihteiden vaikutuksen alaisena tapahtuvat asiat voidaankin nähdä jopa kuuluvan erilaisen todellisuuden piiriin kuin arki, minkä vuoksi huono käytös tai rikollisuus voidaan nähdä vähemmän tuomittavana ja yhteisön normeja vastaavana toimintana (Knuuttila 1992: 272). Päihtymystilassa toimiva yksilö voi sanoa ja toimia arkiminäänsä vastaan, sillä vastuu omasta itsestä päihtyneenä vähenee.

Olarilainen päihdekulttuuri on miesten kenttä, jossa päihteiden käyttö nähdään osana yhteisön toimintaa, mutta myös osana sankarillisia retkiä. *Koiratarha radalla* (2003) on MC Taakibörstan ja Tuomio & Koneen yhteiskappale, jossa Edu Kehäkettunen aloittaa riimittelyn:

Se oli viikonloppu ja raahasin muijan himaan ravintolasta
ja aamul oli hampaanjäljet meisselis ja peffassa
Se nainen oli joka asennos ihan vitun ygönen (Kuin ygönen?)
kävi samaa balettikoulua ku Joonas Hytönen
häkit on auki, ja koiratarha on taas radalla
ja suuntana Jump Inn, Kerma, Loderi ja Manala
ei millään pahalla, aivan turha mitään manailla
ku Koiratarha on radalla ni naiset jaksaa ravailla
(Jotkut antaa ymmärtää) jotkut ei ymmärrä antaa
se menee yli hilseen joten on otettava kantaa
Heviliitto suosittelee, tsekkaa mihin daivaat
Kehäkettu kuosittelee ja tsekkaa ketä käy painaa [...]

Kappale on kuvaus Helsinkiin suuntautuvasta juhlintareissusta, jossa tarina kulkee muiden teemojen alla. Aikaan ja paikkaan kappaletta sitovat paikkojen nimet (”suuntana Jump Inn, Kerma, Loderi ja Manala”) sekä aikanaan ajankohtaisen julkisuuden henkilön ja hänen taustansa liittäminen naisen taitoihin seksin saralla (”Se nainen oli joka asennos ihan vitun ygönen, kävi samaa balettikoulua ku Joonas Hytönen”). Kappaleessa kommentoidaan niin saavutettuja naisia, miesten välistä ystävyyttä kuin muiden koiratarhan jäsenten seikkailuja vierestä seuraavien ihmisten reaktioita: kertosäe kuljettaa miehiä ”lainatulla Ladalla ilman korttii”, humalassa ja täynnä intoa kohti baareja. Koiratarhan käytös on sanoitusten hyperbolissa niin vaarallista, että Koneen räppäämänä sitä verrataan kappaleen loppupuolella jopa EU:ssa kiellettyihin jalkaväkimiinoihin. Performanssissa rakentuu kuva vapaaksi päästetystä laumasta, jonka tarkoitus on aiheuttaa pahennusta omintakeisella juhlinnallaan. *Koiratarha radalla* päättyy Davon räppäämänä seuraavaan aamuun, jolloin kotona odottava nainen

kuulustelelee miestä edeltävän yön tapahtumista. Klisee viinan viemästä miehestä ja vastuunkannon puutteesta vie viimeiseen konfliktiin:

[..]Pää pöntös, darra ja nainen tilittää
”Mitä sä yrität tälki kertaa vaimoltas pimittää?”
No en mitään kulta, mä oon ollu niin helvetin kiltti.
”No kenen numero sul on huulipunal kädes vitun nilkki?”
Mä sanoin et se oli frendi, se oli vitun paha virhe
nainen soitti siihen numeroon, siel vastas joku Virve..

Naurua ja iloa seuraa rangaistus, joka Knuutilan mukaan kuvaa onnen ja nautinnon rajallisuutta; jo talonpoikaisyhteisöjen ajalta tutun tasapainon on säilyttävä (1992: 271–272). Miehen vapauden rajoittajana toimii totuutta tivaava vaimo, joka jälleen kerran vaatii miestä tilille edellispäivän teoista (”Mitä sä yrität tälki kertaa vaimoltas pimittää?”). Tasapainon ylläpitäjänä toimii suomiräpissä usein nainen tai puoliso, joka kuvaillaan turvasatamaksi tai miestä rajoittavaksi hahmoksi (Massa 2016: 59–60). Naisen hahmo voi toimia räpissä kuitenkin myös ongelmien paljastajana ja eräänlaisena arjen äänenä, jonka kautta sanoitukset pyrkivät tuomaan päihteidenkäytön haittapuolia esiin.

Mielikuvat miehistä ja maskuliinisuudesta, niiden rikkomisen huumorin keinoin ja toisaalta niiden vahvistaminen ovat suomiräpin tärkeitä teemoja. Räpin maskuliinisuuksien performanssin kautta voidaan nähdä yhteiskunnassa vallalla olleiden asenteiden ja niiden haastamisen diskursseja. Miehenä oleminen näyttäytyy olariräpissä sekä perinteisemmin nähtynä vahvan ja pärjäävän miehen diskurssina että epäonnistuvan, ajattelemattoman ja naisten kanssa huonosti pärjäävän miehen puheena. Suomiräpin vahvana maskuliinisuuden teemana kantaa kuitenkin ystävyys, joka tukee tilanteesta riippumatta, auttaa rentoutumaan ja tuottaa iloa. Miesyhteisön jäsenenä toimiminen näyttäytyy korvaamattomana voimavarana kaiken muun keskellä.

Olarilaisessa performanssissa miehen asema on siinä mielessä kiinnostava, että performanssin kaikki puolet luovat miehistä sekä elämän voittajia että häviäjiä. Puheissa toistuvat naisten valloitusyritykset muuttuvat haaveiksi, ja päihteiden käytön ongelmat nousevat esiin sankarillisten juhlintaretkien jälkeen. Ymmärtääkseen huumoria, kritiikkiä ja arjen sekoittumista roolihahmoihin, täytyy kuulijan tutustua räpin konventioihin, teemoihin ja olariräpin rekisteriin, jossa kaikki ei olekaan sitä miltä se ensin voi kuulostaa.

3.5. Sanoitukset intertekstuaalisuuden välineinä

Rap on taiteen muotona vahvan intertekstuaalista, minkä vuoksi kokonaisuuksien hahmottamisessa tai huumorin ymmärtämisessä voi kulua aikaa. Jennifer Cramer ja Jill Hallet puhuvat artikkelissaan *From Chi-Town to the Dirty-Dirty: Regional Identity Markers in US Hip Hop* intertekstuaalisesta kompetenssista, joka viittaa räpin sisäisen koodiston symbolien tulkitsemisen hallintaan (2010). He käyttävät esimerkkinä yhdysvaltalaista jakoa itä- ja länsirannikon räppiin. Intertekstuaalisuus näyttäytyy sanoitusten kautta viitteinä paikkoihin, tapahtumiin sekä paikallisuuden symboleihin, kuten urheilujoukkueisiin. Cramer ja Hallet lukevat paikallisuuden ja paikkojen symbolien tunnistamisen osaksi räpin intertekstuaalisuuden ymmärtämystä (2010: 258; 263–264.)

Räpin olemukseen kuuluvat intertekstuaalisuus ja viittausten laajat verkostot. Sanoitukset voidaan liittää aikaan ja paikkaan räppäämällä tunnetuista tapahtumista tai paikoista, joita kuulija voi tunnistaa tietämyksestään riippuen. Musiikin kautta käsitellään niin positiivisia kuin negatiivisiakin tapahtumia, muistoja ja tunteita. Artistit viittaavat toisiinsa ja tuotantoonsa, sekä yhteisiin kokemuksiin tai esimerkiksi niin kutsuttuihin biiffeihin eli eräänlaisiin riitoihin artistien tai heidän tuttujensa välillä (esim. Sykäri 2019: 70). Aiemmin esitelty kappale *Kullii* on loistava esimerkki intertekstuaalisuuden tasoista suomiräpin sisällä.

Osassa olarilaisten haastatteluista korostuvat nimenomaan oman yhteisön musiikin kuluttaminen ja tekeminen. Vaikka yhteistyötä tehtiin muiden artistien kanssa, sitä ei korosteta tai glorifioida:

BJD: Niin no en mä pidä ehkä tälleen niinku rumasti sanottuna ni, mehän oltiin aikalailla tämmösiä, oman tiemme kulkijoita ja mehän oikeen ei tykätty kenestäkään muusta ja, me ei oikeen oltu kenenkään kavereita ja [nauraa] näin päin pois [...] no siis oli, jonkun verran nyt tietysti oli porukkaa kenen kaa tehtiin yhteistyötä sit muualtakin ja, näin mut oli se aika semmost sisäsiittosta sillon et ei sitä niinku hirveesti.. No siis sehän ideologia mikä se sillon oli et jos sä nyt juttelet kenen tahansa näiden muiden kanssa ni eihän kukaan kuunnellu mitään muut suomiräppii sillon oikeesti tai me ei kuunneltu kun me ite tehtiin että, eikä me digattu mistään suomiräpistä mitä kukaan muu teki

AS: Eli vaan sen oman piirin

BJD: Nii enkä mä tiedä tykättiinkö me siitä omasta musastakaan [nauraa] mut niinku [nauraa] silleen tehtiin [nauraa], tehtiinpähän nyt kuitenkin. Mut et ei me kuunneltu mitään muuta suomiräppii tai ketään, mitään muut

niinku suomalaist artistii ylipäättään siihen aikaan et, eikä silleen et tota..
(Haastattelu 1.)

Vaikka haastattelut korostavat performansseja yhteisön sisältä lämpiäviksi, yhteistyö muualta olevien räppäreiden kanssa on ollut tärkeää ja suhteellisen yleistä. Yhteistyötä on tehty niin pääkaupunkiseudulta tulleiden kuin pidemmältäkin kotoisin olevien artistien kanssa. Myös sanoitukset intertekstuaalisuudessaan viittaavat sekä muiden räppäreiden teksteihin että globaaleihin tapahtumiin.

Jeijon ja Nupin *Kolmipyörä* (2014)¹⁸ alkaa viittauksella 2000-luvun alkuun Kapteeni Ä-nen kappaleeseen, jossa syöminen nostetaan prioriteetiksi:

Joo me tehään töitä mutta syyää eka
Soitetaan setti mutta syyään eka
Täytetään tanssit mutta syyään eka
Syyään eka
Syyään eka
(Kapteeni Ä-ni: *Syyää eka*, 2002)

Lyyliit kyytiin, löysää nyörää nyt poljetaan kolmipyörää
Nastaa, natsaa, eka syödään mut sit ajetaan kolmipyörää [...]
(Jeijjo ja Nupi: *Kolmipyörä* 2014)

Siinä missä Kapteeni Ä-ni korostaa syömistä ja elämänhallinnan harmoniaa, Jeijjo ja Nupi käyttävät tunnettua hokemaa sarkastisessa mielessä ja täysin eri kontekstissa. Viittaukset ovat kuitenkin osa räpin sisäisiä käytänteitä, joissa intertekstuaalisuus on osa toimintakentän tuntemusta ja sanoitusten kirjoittamisen taitoa. Huumori on osa hiphopin sisäistä refleksiivisyyttä ja totuttuja ilmaisutapoja (Strand 2007: 55). Viittaamalla toisten tekijöiden käyttämiin rappeihin luodaan mielikuvaa sekä omasta kentän tuntemuksesta että luodaan jatkumoa genren sisällä. Performanssin välineenä intertekstuaalisuus luo mielikuvan sanoitusten ja artistien dialogisesta kanssakäymisestä. Olarissa vastadiskurssi oman tien raivaamisesta liittyy sekä yhteisön omaan diskurssiin että suomenrapin alkuaskeleiden omistajuuteen: me ollaan ne, jotka tätä teki. Samalla kyse on ylpeydestä omaa tekemistä ja osaamista kohtaan.

Lyriikan ja erityisesti räpin tutkimuksessa huomion arvoisia ovat laajat viittausten verkostot, joiden kautta artistit liittävät itsensä paikkaan, aikaan, yhteisöön ja globaaliin räpin maailmaan. Olariräpin sisällä toimiva intertekstuaalisuus liittyy erityisesti olarilaisiin kiteymiin ja laineihin, joita viljellään kappaleiden sanoituksissa ja nähdään

¹⁸ *Kolmipyörä* kappaleena kertoo ryhmäseksin haaveilusta ja sen toteuttamisesta.

videoilla. Paikat muodostavat symbolisia tiloja ja viittaavat osaltaan aikaan pysähtyneisiin paikkoihin nostalgian luoman pohdinnan kautta. Toisten olarilaisten artistien kappaleisiin viitataan usein kokonaisilla laineilla tai niiden osilla, joista on kasvanut itsessään symboleja käytökselle, aitoudelle ja yhteydelle. Tuomio & Koneen *Sorbuksen herra* (2003) viittaa Edu Kehäkettusen *Lentäjän koira* -albumilta löytyvään MC Taakibörstan kappaleeseen *Varo tai mä tuun sisään sun kyljestä*¹⁹ (2005) kesken päihtymiseen ja illan etenemistä kuvaavan tarinan kertomiseen:

[..]sit ytimeen päin aiheuttaa yleistä paheksuntaa
rundaa markkeri kädessä ja jonot jää kyl mun taa
ja ruumiin nesteet ei mee mihinkää kusilaariin
vaan esimerkiksi ikkunaan ton vitun sushibaarin
sit ainooseen mestaan, mihin poke raahaa sisään
pakko päästä ihmisiä vähän shokeeraamaan lisää
avauslinja tietty ”kamahuora nielet sä vai syljet sä
varo vittu tai mä saatan tulla sisään sun kyljestä”.
Ja taas hankittiin lisää kyseenalast' mainetta
mut se on vaan omal vitun sairaal tavallansa taidetta
mä oon jurriartisti, mut en mistään vitun TAIKista
kusipäiden kuningas ja stinkein äijä kaikista[..]

Oman yhteisön yhteiseen kulttuuriin viittaaminen sanatarkasti on osa merkitysten ketjujen luomista. Viittaamalla voidaan kertoa omasta tietoudesta, kunnioituksesta ja esimerkiksi samankaltaisen huumorintajun omaamisesta. Samalla se on myös omien kappaleiden kommentointia, kuten sanoituksissa jatketaan ”kyseenalaisesta maineesta” ja ”jurriartistina” toimimisesta. Usein artistien kappaleissa viitataan myös ”lähiöpiknikkiin ostarin vierellä”, joka sekin on osa merkitysten verkkoa, johon liittyvät paikkatuntemus, päihteet, yhteisön jakamat sanonnat ja yhdessäolo. Edu Kehäkettunen kertoo riimien ja lainien teemoista kysyttyäni kappaleiden aihealueista ja niiden valinnoista:

Edu Kehäkettunen: [..]se on aina sitä samaa niinku, jauhamista se on räppäämist yrittää vaan saada streitit riimit mitkä on hauskat, et ei siin tarvii perjaattees sen aiheita, mut siis toi nyt on ollu, huumeet, viina, seksi, matkustelu, mitä ihminen niinku normaalisti tekee. Espoo, seksi, porno, alkoholi, kokaiini, hatsi. Se on ollu sitä, vehkeet levällään, jengi on tehny vaan, siinä ehkä sitä on otettu et kukaan ei oo tehny niinku tollast staffii niin me tehtiin se omalla tyylillä ja, tai on tietenki Suomes tai ainahan on tehty tollasii lauluja alkoholista ja viinast ja huumeista ja noin pois päin mut sit me ollaan tehty se jollain tavalla sil omalla tavallamme.
(Haastattelu 5.)

¹⁹ Kappaleessa taas viitataan Kehäketun ja Setä Koposen *Tuu lusii mun punkkaa* -kappaleeseen.

Kehäkettusen viittaama ”oma tapa” on vahva osa viittamista, teemoja ja olariräpin asenteita. Tekemällä kappaleita ehkä valtavirtamusiikkiin nähden kyseenalaisista teemoista ja absurdin huumorin kautta olariräpistä on muotoutunut oma tilansa, jossa käydään kokeilemassa sovinnaisuuden rajoja. Viittauksilla ja samoja symboleja käyttämällä luodaan pohjaa yhteiselle näkökulmalle, joka välittyy kuulijalle olariräpin tunnistettavina teemoina. Samalla ”omalla tavalla” tekeminen muodostuu suomiräpin sisällä aitouden merkiksi, jonka osina toimivat paikallisuus ja paikalliselle yhteisölle tärkeät teemat (Westinen & Rantakallio 2019: 126–127).

4 OLARI AJASSA JA PAIKASSA

Paikat ja yhteisöt muovaavat toisiaan jatkuvasti. Jan Liesaho kirjoittaa artikkelissaan *Tiedettä, taidetta ja satuja – Lähiö suomalaisessa rap-musiikissa* siirtyneistä konteksteista ja symboliikasta suhteessa suomalaiseen ja yhdysvaltalaiseen lähiöelämään. Suomalainen lähiö näyttäytyy ongelmalähtöisenä, mutta nokkelalle miehelle mahdollisena kasvun lähtökohtana kohti ongelmien voittamista. (Liesaho 2004.) Lähiöelämän kuvaukset ja autenttisuuden keskustelut räpin sisällä liittyvät vahvasti toisiinsa, ja lähiöt toimivat useiden symbolien kantajina riippuen keskustelujen näkökulmista (Nieminen 2003: 169–170, 180–181). Lähiöt ovat yhtä aikaa pahoinvoinnin, sosiaalisten ongelmien, henkilökohtaisen kasvun, yhteisöelämän ja luokkaerojen kohtaamispisteitä (kts. esim. Junnilainen 2019).

Paikkakokemukset ja paikkoihin liittyvät tunteet vaihtelevat yksilöistä ja yhteisöistä riippuen. Hiphopissa paikat ovat toimineet esimerkiksi valta-asetelmien symboleina, joissa katutilan käytöstä ja jopa elintilasta käydyt neuvottelut ovat olleet osa hiphopin sisällä toimivien ihmisten arkea. (Forman 2002: 6, 173–212, 252–277.) Performanssissa eri näkökulmat tulevat konkreettisesti esille niin sanoitusten, esiintymispaikkojen valintojen kuin tietyn lähiöidentiteetin edustamisenkin kautta. Samalla lähiöistä ja lähiöissä tehty rap ei ole vain paikkaan kiinnittyvää performanssia, vaan viittaa myös yhteisöjen toimintaan, yksilöiden muistoihin ja räpin globaaliin kenttään.

4.1 Olari muistojen ja nuoruuden näyttämönä

Kotiseudun merkitykset korostuvat paikkojen merkityksellisyydessä ja merkityksellistämisessä, jotka Olarissa tapahtuvat esimerkiksi muistojen kautta. Musiikinteko on osa paikkojen ja niihin liittyvien merkitysten narrativisointia (Bennett

2004: 2), johon paikallistarinat²⁰, muistot ja niihin liittyvät ihmiset kietoutuvat. Räpin tekemiseen Olarissa liittyy ajan ja paikan sidonnaisuus, joissa ajatus nuorena tehdystä, rajoittamattomasta taiteenmuodosta nostaa keskiöön yhteisöt ja niiden jäsenten keskinäisen kujeilun.

Haastatteluissa olarilaiset muistot nousivat esiin tärkeiden paikkojen hahmottamisen kautta. Haastatteluissa korostunut paikkojen ja kotiseudun side johtui osaltaan kysymyksistä, joilla herättelin keskustelua. Pyysin räppäreitä pohtimaan heille itselleen tärkeitä olarilaisia paikkoja ja tiloja, joista Olari koostuu. Paikkojen nimeämisen lisäksi monet heistä kertoivat erilaisia muistoja alueelta ja pohtivat paikkojen nimien alkuperää. Edu Kehäkettunen kuvaa:

Edu Kehäkettunen: [pohtii] no en mä tiedä onks Olaris mitään tärkeit paikkoi, siis mun mielest se on vaan niinku et ku on Olarist niin on Olarist et silleen on niinku himas, tää koko alue on vaan tääl on kaikis paikois niin paljon muistoja pyöriny joka puolella et se on, joka kulma on jollain tavalla himaa. Eihän tää nyt loppupeleis, tai suomalaiseks lähiös tää on viel aika iso mut silleen muuten miettii ni, ohan tää nyt aika pieni alue, et se on hyvin helposti rullalaudalla [...] vedetty 15 minuutis ympäri et.. Mutta, en mä, Olarin ostari nyt on ihan klassikko ja, sit tietenkä toi ihan kiva käydä tuol vaik harvoin tulee käytyyn niin tuol metän puolella et toshan on tosi paljon mettää ja, tuolhan on ollut muun muas jotain suunnistuskilpailui niinku Olarin ostarilt 200 metrii et, ei tarvii mennä ku mettään ni, kesäl suunnistuskilpailut tos aikoinaan [19]80-luvul ajettiin jopa trialin MM-osakilpailuja siel kalliolla [...] (Haastattelu 5.)

Usealle haastateltavalle Olari merkitsi juuri kotia ja kodin tuntua, kuten Edu Kehäkettunenkin kuvailee. Paikat tuntuvat tutuilta, tärkeiltä ja merkityksellisiltä, koska niissä on vietetty paljon aikaa (Junnilainen 2019: 82–83). Muistot ja sosiaaliset suhteet yhdistyivät paikkakerrontaan lähes poikkeuksetta. Monelle kodin tärkeä näkökulma oli alueella asuva sukulainen tai ystäväpiiri, joiden vuoksi alueelta poismuuttaneet yhä kävivät Olarissa. Lähiöissä juuri sosiaaliset suhteet ovat kotiseuturakkauden tärkeitä kulmakiviä (Junnilainen 2019: 92–106).

Kotiseudun kokemukset kumpusivat haastatteluissa vahvasti menneestä. Kotiseututermin käyttäminen jo haastattelupyyntöjä tehdessä on varmasti johtanut omalta osaltaan vastausten painotukseen, mutta myös paikoista kertovat tarinat liittyvät vahvasti miesten nuoruuden kokemuksiin. Haastatteluissa Olarin tärkeiksi elementeiksi

²⁰ Tieteen termipankin mukaan paikallistarina on alueella kerrottu tarina, johon uskotaan ja jonka toimijat ja paikat ovat reaali maailmassa olemassa (kts. Tieteen termipankki 19.8.2019: Folkloristiikka: tarina).

nousivat tietyt paikat, kuten ostoskeskus ja lähellä sijaitsevat kalliot, joilla vietettiin ja vietetään aikaa:

Ässä: [piirtää karttaa, liite 5.] Ja sit just nimenomaan on näit kallioita ja sit tääl on tietenki niinku, AK:t eli Aurinkokaltsit ne on toiset kalliot mis on vähän enemmän jemmassa ja, siel me oltiin pitkään aina meil oli vaput aina siel vietettiin, ja viimekin vappuna meit oli muutama, meitä kolmeneljäkymppisii ukkoja oli siellä, vaikka sää ei ollukaan edukseen. Siel niinku Aurinkokaltsit ja. Mitäsköhän, ehkä viel Rudari ois viel mainitsemisen arvonen nii, se on semmonen, se on sellanen mäki, mitä voi käydä, laskee, jos kiinnostaa laskee, pikkupoikana se kiinnosti [..]
(Haastattelu 4.)

Esitysareenalla rekisterien käyttö on tapa kirjoittaa oman yhteisön historiaa, joka on rakentunut varsinkin sosiaalisten kanssakäymisten kautta (Kaartinen 2017: 169).

Nuoruuden muistot ja paikat näkyvät *Aiemmin*-kappaleessa (2007), joita peilataan aikuisen tietämykseen:

Ennen muinoin, vapaammin kuvioin,
kaikki junnui ja vähä ahkerammin hulinoi
mestat oli meiän, siit ei ollu epäilystäkää,
ympärillä parikymment parast ystävää
tekemäs mitä tulee sillon just mielee,
lähiöpiknikille ostarin vieree,
ilman suurii velvollisuuksii tai huolia,
eikä levottomuuksii ilman nuoria.
Kannujen kilinää, inkkikäpin ininää,
kaljapullon pihinää ja galtseil aina vilinää.
Ennen kerännytti luonnon helmaan,
eläydytti olemaan eikä suurta suunnitelmaa.
Uutuuden viehätys, tiedon kierrätys,
kokemuksii, joista kotosin on se tietämys
suurin osa siit miten kelaa,
asennoituu, miten hommat hoituu, miten kaikki pelaa.
Yritys ja erehdys, hyvä et oli frendejä,
ennen ja nyt pitämäs yllä henkeä [..]

Kappaleessa nuoruutta katsotaan aikuisuudesta käsin, ikään kuin nostalgian kautta ja yhteisötason kotiseutuhistoriana. Musiikista muodostuu tärkeä osa paikallistuntemusta, joka omalta osaltaan muodostaa yhteisiä merkityksiä tilalle, ajalle ja paikalle (Bennet 2004: 3). Paikallisuuteen liittyvä muistelu toimii myös yhteisön historian tallentajana musiikin kautta ja representaationa olarilaisesta nuoruudesta. Muistoissa kulku on pysähtynyttä ja tärkeän tiedon jakaminen tapahtuu vertaistasolla, kokemuspohjalta (”Uutuuden viehätys, tiedon kierrätys, kokemuksii, joista kotosin on se tietämys”). Luonnon helmaan asettumisella ja ”galtsien vilinällä” viitataan Ässänkin aiemmin

mainitsemiin kallioihin, joilla nuoret viettivät paljon aikaa yhdessä. Muistot, paikat ja merkitykset kietoutuvat siis tiiviisti yhteen nostalgian värittämissä sanoituksissa. Sanoituksissa kuvataan olarilaista yhteisöllisyyttä, jota nuoret ja myöhemmin aikuiset miehet ovat kokeneet. Performanssissa levottomatkin tapahtumat muuttuvat nostalgiseksi muistoiksi, joiden hetkinä yhteisöllisyys rakentui.

Paikat ovat tärkeä osa räpin tekijyyttä ja autenttisuuden keskustelua, joissa kaupunkitila on osa musiikkia itsessään. Murray Forman kuvaa räpin ja kaupunkitilan kohtaavan jo biitin tasolla, jossa kaupungin ääniä voidaan käyttää osana kulttuurisia viittauksia. (Forman 2002: xviii). Nuorena tärkeiksi tulleet paikat nähdään sanoitusten kautta yhteisöä ylläpitävinä tiloina, joiden kautta yhteisölle muodostui omia, ilman aikuisten häirintää toimivia paikkoja (”ilman suuriä velvollisuuksia tai huolia, eikä levottomuuksia ilman nuoria”). Paikat ikään kuin otettiin haltuun ja omaan käyttöön (Bennet 2004: 9), mihin viitataan myös *Aiemmin*-kappaleessa (”mestat oli meidän siit ei ollu epäilystäkään”). Samalla tärkeät paikat muodostavat intertekstuaalisia viitteitä räpin jatkumoon: kadut, alueet ja niitä käyttävät yhteisöt ovat osaltaan räpin kiteytyntä kerrontaa (Forman 2004: 211–212; Eglinton 2013: 68–70), jonka kautta artistit ovat luoneet olariräpin symbolisia tiloja, paikkoja ja hahmoja. Samalla kappaleet tuottavat kiteytyntä paikallishistoriaa, joka uusintaa representaatioita tai toimii niiden purkajana.

Tuomio ja Kone kertoivat tärkeäksi olarilaiseksi paikakseen ostoskeskuksen ja kallioiden lisäksi oman yläasteensa samalla kun he hahmottelivat karttaa alueen rajoista (Liite 3):

AS: mitkä noista on teidän mielestä semmoset avainpaikat jotka teidän mielest on niinku Olarin..

Tuomio: no ostarilha sitä tuli eniten varmaa hengattuu

Kone: nii kyl se ostari ja sit Kuittarin yläaste aste nyt on varmaa vaikuttany toho porukan mindsettiin niinku eniten ku se oli oikeesti vähä, se ku me ite sinne menin sillo, ollaanks sillo kolmetoista vai kakstoista ni, tai me molemmat mentii ni siin oli just ollu sillo edellisen kauden joku päättäjäisjuhlat lähti sen verran pahasti lapasesta et siit oli jossain Iltalehes ja Ilta-Sanomis joku pari aukeeman juttu et niinku.

Tuomio: ni sieltä tuli kai sit sellaset niinku mellakka-tyyliset

Kone: nii et se oli pikkasen silleen jännä paikka tiedät sä muutenki seiskalle meneminen muutenki on et, mut oli siel kyl tosi hauskaaki ei siin mitää siin oli vaa vähä pakko ottaa semmonen, porsastelulinja itekki aika nopeesti että.. (Haastattelu 2.)

Opitut normit ja niiden rikkominen siirtyivät vanhemmilta nuorilta uudelle sukupolvelle nopeasti. Nimenomaan poikien maine näyttää perustuneen ongelmalähtöisen käytöksen ylläpitämiseen eli kliseeseen, jota on ylläpidetty vahvasti ja pitkään julkisessa keskustelussa yllä (Lunabba 2018: 104–105). Yläasteen maineen säilyttäminen ja huono käytös olivat tärkeitä siirtymäriitin osia, joista nuoret pojat pitivät kiinni ja millaiseen mielentilaan Kone haastattelupätkässä viittaa. Samalla mukaan tuli myös alkoholi:

AS: joo. ni se tuntuu olevan täs vähän täl alueella sillai, et jotenki semmonen aika suoraviivanen, näkökulma, semmoseen tietynlaiseen ehkä, hmm, miten sen nyt sanois. Porsasteluks sä käytit siinä
Kone: [naurahtaa] nii, sikailu
AS: mut ehkä se niinku päihteiden kans pelaamiseen. nii olikse sillon just se juttu, sii yläasteen taittees et sit lähti itekki, olee siellä
Kone: joo kylhä yläasteel aika paljon tuli just tuol kaltseilla porukka kokoontu sinne ja..
Tuomio: mut eik se oo vähä niinku koko Suomes semmone [päihteidenkäyttökulttuuri]
AS: on
Kone: nii ei se varmaa mikää Olarin erikois..
Tuomio: ettei se mitenkää välttämät pelkästään tosiaan Olarin juttu oo mut sillonhan se niinku alko et kovasti viihdytti, luonnonhelmas pussikaljottelee
AS: ja mikäs siinä jos on hyvä ilma ja kivaa seuraa ni..
Kone: kyllä siellä oltii iha talvellaki
AS: [naurahtaa] ai siel oltii talvella
Kone: joo kyllä, siin oli se hyvä et pysy juomat viileenä. tai ihan umpijäässäkki välillä
Tuomio: eihän siin paljon hanki haitannu (Haastattelu 2.)

Nuorten alkoholikulttuuri on ollut tärkeä osa 1970-luvulla syntyneiden elämää. 1980-luvulla alkanut nuorten alkoholin juonnin kasvu heijastui 1990-luvun nuoriin (Salasuo & Tigerstedt 2007: 22–25) ja pussikaljoittelun kaltainen sosiaalinen kanssakäyminen vahvasti ihmisten välisiä suhteita (kts. esim. Simonen 2007). BJD:n kanssa kävimme keskustelua räpin eri nimikkeiden, kuten rappio- ja rataräpin²¹ sisällöistä, ja BJD selvensi olarilaisen toiminnan syntymistä:

BJD: [...] se nyt oli vaan sitä nuorten, hauskanpitoa ja etenki siihen aikaan 90-luvulla toi nyt hyvin vahvasti toi, alkoholi kuulu tähän hauskanpitoon et nykynuoret ehkä ei niin paljon enää harrasta tätä ryypymistä sillä tavalla mitä me sitä tehtiin mutta. Et se on ehkä vähän vähentynyt mutta sillonhan se oli tää ihan, ihan joka viikonloppunen homma mitä vedettiin et se oli ei siin ollu mitään sillä tavalla et se oli meillä sitä, aitoo hommaa

²¹ Rataräpillä viitataan päihteidenkäytön siivittämään kerrontaan ja tapahtumiin räpissä (Ala-Kivimäki 2019: 11), rappiorap taas kuvaa yhteiskunnan marginaaleissa elävien näkökulmaa, jota värittävät väkivalta tai päihteiden tuottamat ongelmat. ”Radalla” tarkoittaa juhlimassa olemista, johon termi viittaa.

ja ei me nyt koettu olevamme mitenkään rappiolla vaan se oli sitä mitä siihen aikaan vaan tehtiin [...] (Haastattelu 1.)

Päihteiden ja nuoruuden vapaudentunteen kulminoituminen räppäreiden kappaleissa ja kerronnassa kuvaa olarilaisen kotiseutuidentiteetin nostalgiaa. Nuorten poikien muutos lapsista nuoriksi avautuu yläasteelle siirtymisen muistojen kautta, jotka siirtyvät sanoituksiin pieninä viittauksina tapahtumiin ja konflikteihin. Ystävyyden ja yhteisön tuki näyttäytyy performanssissa vahvana ja elintärkeänä osana aikuisuuden kynnyksellä tasapainoileville nuorille miehille, jotka pyrkivät toimimaan nuorten itselleen asettamin normeihin. Käyttämällä yhteisiä tiloja ja paikkoja ja muovaamalla niitä tarinoin ja teoin, nuoret muodostivat itselleen sosiospatiaalista tilaa ympäristössään.

Baareissa ja ulkona tapahtuvat kokoontumiset yhdistävät ja erottavat eri-ikäisiä yksilöitä, ja näiden erojen ja yhdistävien tekijöiden kautta syntyvät muutamat olarilaiset teemat kuten sukupolvien ketjut ja huolta kantavien aikuisten nuoria häiritsevä käytös. Tilan ja alueen käyttäminen ja eri yhteisöjen toiminta aiheuttivat sekä iloisia kohtaamisia että yhteentörmäyksiä, jotka olariräpissä on kerrottu useimmiten nuorten miesten näkökulmasta.

Symbolisia neuvotteluja yhteisen tilan käytöstä on käyty nuorten ja aikuisten välillä pitkään. Aikuisten ja nuorten välisiin konflikteihin viitataan esimerkiksi *Aiemmin-*kappaleessa:

[...] Ei pelottanu popo²² eikä tukarien protestit
Kun pelipaikka oli Päivänkehrän koulun kopesit [?]
Tunnettuna lähinnä kovist uuden vuoden juhlistaan,
Ku fönäreit ei tarvinnu ollenkaan puhdistaa
Ne piti lapioida hangesta
Kaikki alko muutamasta apinoivast landesta
Niin ei kai pitäis tehdä, mut välil käy niin
Kun typeruus tiivistyy ja kone lähtee käyntiin [...]

Narratiivit nuorten itsenäisistä valinnoista, usein ajattelemattomista teoista ja aikuisten yrityksistä puuttua tilanteisiin ovat osa olarilaista nuoruuden muistelua. Aikuiset räppärit kertovat kappaleessaan nuorena tapahtuneista tilanteista nostalgiseen tapaan, jossa nuoren toilailut kuuluvat kasvamiseen. Aikuinen sanoittaja ymmärtää tilanteiden olleen hetken mielijohteista kumpuavaa toimintaa, mutta nuoruuteen katsotaan silti lempein, muistelevin silmin. Samalla sanoituksilla viitattuihin tilanteisiin otetaan

²² Popo tarkoittaa poliisia, tukari eli yhteiskunnan tukipilari taas sääntöjä orjallisesti noudattavaa, usein aikuista hahmoa, joka pyrkii rajoittamaan muiden käytöstä.

etäisyyttä kritisoimalla ja puolustelemalla ajattelemattomuutta. Koulujen pihat vapaa-ajan kokoontumispaikkoina ja niiden konkreettinen muuttaminen kuvaavat paikan merkityksellisyyttä suhteessa nuorena koettuihin tilanteisiin ja tilan kokemiseen; omaa aluetta tuli puolustaa ulkopuolisia vastaan, vaikka se ei olisi aikuisen näkökulmasta järkevintä toimintaa (Junnilainen 2019: 89–91). Paikka ja identiteetti kietoutuvat kerronnassa usein kapinahenkiseen toimintaan, jossa aikuiset toimivat estävinä tekijöinä nuorten päähänpistoille tai järkevältä tuntuvalle toiminnalle. Alueen puolustaminen taas kasvattaa me-henkeä, joka vahvistaa yksilöiden yhteenkuuluvuutta vielä vuosien jälkeen (Junnilainen 2019: 90).

4.2. Ostarin alue ihmisiä kokoavana ympäristönä

Olarissa sanoitusten ja paikallisten puheiden kautta tunnistettavia paikkoja ovat esimerkiksi eri kalliot, punatiilitalot sekä ostoskeskus. Kaikki kanssani keskustelleet räppärit pitivät juuri ostoskeskusta Olarin merkityksellisenä paikkana itselleen niin nuorena kuin aikuisiälläkin. Ostarilla sijaitsee muun muassa useita baareja, kioskia, suurehko ruokakauppa, ruokapaikkoja ja evankelis-luterilaisen kirkon kappeli. Yhteisöllisyys näkyy niin tiloissa kuin niiden ulkopuolella ja ostarilla ihmisten väliset kohtaamiset näkyvät ja kuuluvat vahvasti arjessa.

Lotta Junnilainen havainnoi kahden lähiön elämää vuosien ajan tehdessään väitöskirjaansa *Lähiökylä. Tutkimus yhteisöllisyydestä ja eriarvoisuudesta* (2019). Junnilaisen etnografinen tutkimusote on lähellä omaa asettumistani Olarin alueelle (2019: 45–54), tosin itse tein havaintoni varsinkin nuorisotyönohjaajan työn näkökulmasta. Oma kokemukseni ostarista muodostui kiireisen oloiseksi, sillä kellonajasta riippumatta ostarin alueella liikkui aina väkeä. Työni painottui iltoihin, joten usein todistin iltaa viettävien ihmisten elämää, ja baarien äänet tulivat harvinaisen tutuiksi työpäivän päättymisen ja joukkoliikennevälineiden käytön kautta. Päivällä saatoin seurata perheiden arkea, vanhusten kaupassakäyntiä ja alakouluikäisten lasten koulupäivän päättymistä. Tutuksi tulivat myös usein ostarilla aikaansa viettävät miehet, joiden arkeen kuuluivat vahvasti päihteet. Kaiken kaikkiaan ostarin ympäristö näyttäytyi melko tavallisena espoolaislähiönä iloineen ja ongelmineen. Paikan päällä vietetty aika auttaakin tutkijaa kontekstoimaan haastattelut ja muun materiaalin alueella painottuneisiin merkityksiin. (Junnilainen 2019: 46–47.)

Kohtaamisen ja paikan yhtymäkohdissa ostarin alueella korostuivat räppäreiden haastatteluissa baarit ja ostarin väliköt. Ostarin väliköihin ja taakse kokoonnutaan nauttimaan sekä yhteisön seurasta että erilaisista päihteistä. Esimerkiksi BJD:n kappaleessa *Ostarin takana* (2013) kuvataan illan kulkua jopa hieman nostalgiseen sävyyn:

[..]Ostarin takana, siel tytöt palelee ku BJD vaan rasvaa ihollensa valelee
jannut pussikaljaa vetelee ku vettä taas satelee
ohikulkijat kattelee, mummot kyttille soittelee
kesä tai talvi, ostarin takan tapahtuu, bisset pakastuu ja lähiön jannut
rakastuu
siel BJDki pakahtuu ku nuorii tyttöi lähestyy
turha väheksyy, sehä on ryyppäämiseen paras syy
mut älä oo mikään kyy mikä saalistaan väijyy
tää! päin meno on sen verran häijyy et kunnioitus säilyy
kuitenkin tosi olarilaiset ei mitään paskaa puhu
rassaa puukkoo suhun iskee nyrkin vain suuhun
nykyään nuoret ikäpolvet ottaa mestat haltuun
muttei oo BJD:lkään jääny mikään ajatus vaan hautuu
ostarii edelleen edustetaan ja saatetaan Olari uuteen nousuun
siin voi joku paskoo housuun mut voit tulla tänne kouluun [..]

”Ostarin takana” viittaa tiettyyn paikkaan ostoskeskuksen takana (kts. liitteet 2–5).

Ostarin takana istuu usein eri-ikäisiä ihmisiä viettämässä aikaa, juomassa alkoholia ja pelaamassa pallopelejä. Varsinkin nuoriso kokoontuu lähes vuodenajasta riippumatta ostarin taakse ja oppii paikallistarinat ja yhteisön käyttäytymismallit vanhemmilta ajanviettäjiltä. Paikka toimii siis sosiaalisten suhteiden rakentumisen ja rakentamisen tilana.

BJD:n sanoitukset kertovat niin muiden paikallisten reaktioista (”mummot kyttille soittelee”), sosiaalisten suhteiden muodostumisesta (”lähiön jannut rakastuu”), paikkojen omistajuussuhteesta (”nuoret ikäpolvet ottaa mestat haltuun”) kuin kotiseuturakkaudesta ja kotiseudun puolustamisesta (”ostarii edelleen edustetaan ja saatetaan Olari uuteen nousuun”). Olarilaisuuteen viitataan myös kunniakysymyksenä (”Olarilaiset ei mitään paskaa puhu”) tai rehellisyyden merkinä, jonka kunniaa puolustetaan tarvittaessa väkivalloin. Tila ostarin takana muotoutuu esitysareenalla symboliksi todellisesta Olarista, jossa puolustetaan toisia, rakastutaan ja päihdytään sulassa sovussa, ellei mikään uhkaa vallitsevaa järjestystä.

Myös käsite ”ostarin väliköt”, viittaa tiettyihin ostoskeskuksen rakenteisiin, jotka halkaisevat ostoskeskuksen rakennetta ja muodostavat kulkureittejä ostarin eri puolille.

Niiden kautta pääsee kulkemaan ostoskeskuksen läpi, niissä sijaitsee baarien ja muiden tilojen sisäänkäyntejä, ja ne toimivat hyvinä sateensuojina ulkona aikaa viettäville. Murray Forman mainitsee hiphopin spontaaneista ja toisaalta tarkoituksellisista paikkojen diskursseista ja käyttötavoista, jotka kumpuavat kulttuurin sisällä toimivien ihmisten elämästä. Nämä taas luovat representaatioita kaupunkitilasta ja musiikista itsestään. (Forman 2002: 43.) Ei siis ole ihme, että väliköt mainitaan myös olarilaisen nostalgian paikkoina, kuten Jeijon ja Nupin kappaleessa *Ostarin väliköissä* (2012), jossa mukana ovat myös BJD sekä Raimo. Jeijjo aloittaa kappaleen:

2012 alkaa myös ostarin väliköissä
ja vielä bostataan välil vaikka öis jotkut jopa töis enkä ees huijaa
vaik moni tökki kepil jäätä ku ringette-muija [..]

BJD jatkaa myöhemmin kuvaamalla väliköiden tunnelmaa:

[..]kai tääl on bostattu väliköis notkuttu
vedetty bissee pirtuu ja kiljuu,
sukupolvet vaihtuu mut meno edelleenki sama,
Davistol hengailaan, snookkerii bilist pelaillaan[..]

Kappaleessa BJD jatkaa samaa teemaa kuin omassa kappaleessaan *Ostarin takana*. Ostarin väliköt ja ostarin takana ovat ostarin alueella kiinni toisissaan ja niistä kerrotut tarinat kulkevat usein samoja kerronnan polkuja. Alkoholi on vahva osa olarilaisten artistien esitystä ja kiteytyneitä teemoja, joissa ulkona juomista romantisoidaan nostalgian kautta ja tuodaan samalla nykyhetkeen. Olarilaisen räpin todellisuus on kappaleessa pysähtynyt eräänlaiseen ajattomaan aikaan, jossa muistot ja paikat jäädyttävät tärkeimmät olarilaisuuden osat tiettyyn tunnelmaan ja hetkeen. Oman alueen paikat ja niissä käytetty aika ovat osa globaalin räpin kiteymiä (Nieminen 2003: 180–181). Vaikka kappaleessa vaihtuu vuodeksi 2012 tai ”sukupolvet vaihtuvat”, paikkojen merkitys olarilaisessa todellisuudessa pysyy samana. Hetket, funktio ja paikat luovat siis jatkumoa ja eräänlaista tuttuuden tunnetta, joka uusintaa olarilaista narratiivia rennosta päihteiden käytön mutkattomuudesta.

Kappeli sekä ostarilla aiemmin sijainnut seurakunnan nuortentila Kulma olivat työpaikkojani eritoten 2010-luvun alussa, minkä vuoksi ostarin arki tuli tutuksi myös itselleni. ”Ostarin takana” sijaitsee fyysisesti kappelin vieressä (kts. liitteet), joten pääsin tutustumaan ohikulkijan roolissa paikalla olevien ihmisten elämään. Kappelin sisäänkäynti sijaitsee yhdessä ostarin väliköistä, ja kappelin ulkopuolella aikaansa vietti niin skeittaavia nuoria kuin humaltuneita aikuisia. Todistin myös muutamia tappeluita ja

toisaalta mutkatonta yhteiseloä eri sukupolvien välillä. Nupin myöhemmin kappaleessa räppäämä ” ei hoosianna auttanu kun kappelin edes tappeli” toimii huumorin lähteenä ja osoittaa alueen tunteville lähes metrilleen paikkaa, jossa mainittu tappelu on saattanut tapahtua ja millaisia tilanteita paikka yhteisön muistoissa kantaa. Performanssi avaa olarilaisen mielenmaiseman, ajan, paikan ja käytösmallien yhteyttä, jossa ne yhdistyvät olariräpin ja olarilaisen identiteetin symboleiksi. Päähteet, väliköt ja ostarin alue paikkana sekä ylisukupolviset kokemukset tilasta sanoituksissa luovat tunnelman yhteisöstä, joka on eräällä tavalla irti muusta ajasta, ikään kuin pysähtyneenä. Paikan kautta tapahtuva sosiaalisten tapojen ja kulttuurin oppiminen on johtanut kollektiivitradiition syntyyn.

Räppäreiden sanoituksissa usein toistuva Davisto on baari ostarin kulmalla, jonne usein kokoonnutaan tai mennään katsomaan olisiko muita tuttuja paikalla. Pienellä alueella verkostot ovat tiiviit ja alueen baarien omistajat tuntevat kävijät vähintään nimeltä. Davisto on useille paikallisille vahvasti yhteisöllinen paikka, minkä vuoksi se mainitaan myös sanoituksissa, kuten *Toinen olohuone* (2015):

[..]Ku ei ollu vielä ikärakennetta
jäi lagereitta ilman vakuuttavii papereita
joitain vuosii ja joitain metrei sivumpaan
perinne elvytettiin ja sen puolest aloin liputtaa.
Joo mokomaki, siel oon niinku kotonani
omis oloissani tai lokaalia täynnä koko sali
Siit lähtien ku otin Daven sohvut omikseni
mestan vähän niinku osa-aikaseks kodikseni [..]

Aamu, oven takaa venaa on siel vaan niin kivaa,
pari kertaa ollu jopa baaris eka baaris vika [..]
(Tuomio & Kone feat Jeijjo ja Nupi 2015: *Toinen olohuone*)

Davisto on sijainnut kahdessa eri paikassa ostarin ympäristössä, mihin alun sanoitukset viittaavat. Fyysinen ympäristö välittyy vahvasti koko kappaleesta, jossa puhutaan niin baarin sohvista kuin juomavalikoimasta. Samalla sanoituksissa korostuu paikan merkitys: usealle olarilaiselle Davisto todella on olohuoneen kaltainen ympäristö, jonne tullaan tapaamaan niin ystäviä kuin muita alueen ihmisiä. Monille räppäreistä alueen baarit ovat yhä tärkeä osa sosiaalista kanssakäymistä yhteisössä:

AS: [..]mitä sulle kotiseutu merkitsee mitä se on sulle?
Jeijjo: No kyl se merkkää paljon, mun mielest kotiseutu on nimenomaan Espoo ja tää, Länsiväylän molemminpuolinen Espoo oikeestaan ehkä sinne se Latokaskikin menee aika pitkälti mutta, eilen just ajoin siit ohi, ohi, ni kyl siit tulee semmonen fiilis ja sit tää Olarin alue just, tietty sit

koti, täl hetkel se on tos Töölössä mut niinku, kotiseutu on nimenomaan tääl ja kyl parin viikon välein ainaki käy, niinku ihan jossain Davistolla tai vastaavassa viikottain Espoossa mutta.. (Haastattelu 3.)

Osa haastatteluista tapahtui juuri Davistossa, jossa räpin ja paikallisuuden vahvat yhtymäkohdat tulivat konkreettisesti esiin. Olarin panimo oli valmistanut vuonna 2017 räppäreiden nimikko-oluita, Taakibörsta IPAA ja Edumaniaa, ja ensimmäiset mainokset oluista näki jo ovella. Baarin sisustuksessa näkyi vahvasti paikallisten tekijöiden mainoksia, ja monet paikalliset keikat järjestetään baarissa. Räpin vaikutus ja paikallisten räppäreiden tukeminen tuli konkreettisesti näkyviin niin fyysisessä ympäristössä kuin sosiaalisessakin. Aiemmin mainitsemani muiden paikallisten osallistuminen ja haastattelujen seuraaminen oli osaltaan myös luonnollinen osa baarissa viettävien ihmisten ajankäyttöä ja osa alueen toimintatapoja. Davisto ja muut alueen baarit toimivat eritoten aikuisia yhdistävinä tiloina, joissa voi tuntea olonsa tervetulleeksi yhteisön jäseneksi (Junnilainen 2019: 83–87). Samalla myös tila toimii performanssin osana ja auttaa yhteistä tulkintaa: me olemme ylpeitä paikallisista tekijöistä ja tahdomme ilmaista sitä näkyvästi.

4.3. Ylä- ja Ala-Olari symboleina alueen rajoille ja rakenteille

Olari jakautuu ihmisten puheessa karkeasti kahtia Ala-Olariin eli Alikseen ja Ylä-Olariin eli Ylikseen. Alueen jako oli nuorille miehille osittain merkittävä, toisaalta yhdentekevä linja. Kysyessäni haastattelujen aluksi mistä räppärit kokevat olevansa kotoisin, valtaosa vastasi Olarista. Olarista olemisen lisäksi Tuomio & Kone määrittelivät kotiseutuaan lisää:

Tuomio: No Yliksestä tarkemmin sanottuna mä oon

Kone: mä oon Aliksesta

AS: Okei, noniin. Tää onki kiinnostavaa

Tuomio: Muutin Aliksesta vuonna

Kone: kuitenkin syntyny Yliksestä

Tuomio: niin mä muutin Aliksen puolelle yheksänvuotiaana niin mä kuitenkin silleen koen olevani tota, hyvin alislainen

Kone: Mä muutin yksivuotiaana Yliksestä Alikseen [...] (Haastattelu 2.)

Ylä- ja Ala-Olarin ero näyttäisi muodostuvan paikallisten mielissä eritoten sosioekonomisten suhteiden kautta. Ylä-Olarin narratiivi viittaa usein varallisuuteen perheessä, kun taas Ala-Olarin kerronnassa korostuvat ”todellinen elämä” ja omilla ansioilla ja taidoilla pärjääminen. Tuomio & Kone hahmottelivat karttaa tehdessään aluejaon herättämiä kliseitä, joissa rivitaloalue sai puheessa lisänimen ”hienosto-Olari”. Erityisesti Ala-Olarin alueelta taas löytyy Koneen mukaan myös ”heikompaakin

taloyhtiötä” verrattuna juuri mainittuun rivitaloalueeseen. Edu Kehäkettunen taas pohti haastattelussa Olarin olevan keskiluokkainen lähiö, jossa on keskimääräisesti hyvätuloisempia ja huonotuloisempia asukkaita, mutta ihmiset ovat ponnistaneet elämään ”aika lailla samalta viivalta”. Verrattuna Yhdysvaltojen ghettonarratiiviin räpin tekeminen olarilaisten toimeentulon turvaamiseksi ei ole ollut olennaista, joten varsinaiset köyhyyden tai vaurauden teemat haastatteluissa tai kappaleissa eivät korostuneet. Sen sijaan useat räppärit korostivat tekemistä omalla aikataululla ja omassa rauhassa, koska kyse ei ollut toimeentulosta.

Ylä- ja Ala-Olarin kuvitteellinen jako ei pitänyt samalla tavoin ostarilla kuin muualla alueella. BJD muistelee ostarin merkitystä yhdistävänä tekijänä:

AS: [keskustelua käyty Olarin alueen rajoista] Joo. Sun lyriikoissa on aika paljon just tost Ylis/Alis-asiasta..

BJD: Kyllä joo etenki nois kaikis vanhemmissa [kappaleissa] ni aika vahvasti tulee esille et se oli jotenki vähän semmosta leikkimielistäki juttua sillä tavalla et eihän nyt Yliksellä ja Aliksella oikeesti kaikki oli sinänsä samaa porukkaa mutta se oli vähän sellasta että kuka asuu missäkin ja, tälleen et tota. Mut edelleen se, kyl se sillä tavalla että, on se jännästi et, oli se silleen et oli pikkasen eri kaveriporukat et kyl yleensä se jengi mikä tääl Yliksessä asu niin kyl ne kuitenkin pyöri enemmän omassa jengissä ja Aliksen porukka vähän omassa ja sitte kaikki tietysti, keskipisteenä oli tää ostari missä sitte aina kokoonnuttiin ja siellä nyt sitten porukka oikeestaan tutustu toisiinsa mut sehä se lähti vähän siitä et jengi oli niin nuoria sillon ja, sit oli vähän ne omat porukat minkä kans pyöri omassa koulussa ja omalla luokalla ja, sit kuitenkin. No nykyään jos porukka on yhen kaks [vuotta] eri ikäsi niin sillä nyt ei oo mitään merkitystä mut siihen aikaan siin oli tietenki iso ero kun oltiin niin junnuja sillon ni, ei välttämättä oltu sit ihan samaa porukkaa justiin jos oli vuoden kaks vanhempi ennen kun sit vähän myöhemmin.. (Haastattelu 1.)

Ostari toimi eri paikoissa ja alueilla asuvien nuorten yhteisenä ajanviettopaikkana, ja myöhemmin aikuisiksi kasvaneet ihmiset kokoontuvat baareissa ja niiden terasseilla. Ostarin takana ja väliköissä tapahtuvat sosiaaliset kanssakäymiset ovat sekä nuorille että aikuisille tärkeitä. Performanssiareenalla aktivoituu kuva yhteen hiileen puhaltavista olarilaisista, jotka hieman erilaisista taustoistaan huolimatta kokoontuvat yhteiseen ajanviettoon. Paikkojen mainitseminen, niistä kotoisin oleminen ja niistä kertominen ovat räpin piirissä kontekstualisointia tiettyihin arvoihin ja tapoihin, jotka representoivat osaltaan kotiseutuidentiteettiä (Forman 2004: 156).

Suhde Olariin oli sitä syvempi, mitä nuorempina räppärit olivat muuttaneet alueelle, ja mitä pidempään he olivat alueella asuneet. Kotiseutuidentiteetin suhde vaihtelee

elämäntilanteesta ja keskustelukumppanista riippuen: olarilaisille esittäytyttäessä kotipaikaksi mainittiin nimenomaan alueen sisällä olevien rajojen mukainen paikka, kuten Ala- tai Ylä-Olari, Friisilä tai Niittykumpu. Rajojen hahmottelu näkyy Reilukerhon eli Tuomion, Koneen ja Setä Koposen muodostaman kokoonpanon kappaleessa O.L.A.R.I. (2010), jossa Tuomio räppää:

[..]Ylikseski asunu mut jos pitää alkaa valitsee,
ni se on aika selvä että sydän kuuluu Alikseen.
Täältä on hyvä lähtee, välil nostaa vaan kytkint
mut parempi tulla takas 21 vielä nytkin [..]

Ala-Olariin viittaava kerronta on usein räpin omaan aitous -keskusteluun suuntaavaa, mikä risteää hyvin myös lähiöistä tehtyjä tutkimuksia ja niiden teemoja. Ongelmallisena pidetty käytös, köyhyys ja omilla ansioilla menestyminen ovat teemoja, joiden kautta esimerkiksi suomalaisia lähiöitä on tutkittu ja tulkittu niin mediassa kuin akateemisissa tutkimuksissa. (Junnilainen 2019.) Räpissä altavastaajan rooli eritoten sosioekonomisten mittareiden näkökulmasta on tunnettu teema, jonka kautta performanssissa muodostuu kuva pärjäämisestä. Olarissa altavastaajan rooli taas liittyy eritoten omien valintojen luomiin polkuihin ja räppäreiden hahmoja ärsyttäviin yksilöihin. Ala-Olarin narratiiviin liitetty alempi tulotaso ei siis ole dominoiva osa alislaisuutta performanssin näkökulmasta, vaan symbolisoi enemmänkin itsenäisyyttä ja maalaisjärkeä. Numero ”21” taas viittaa Olarin postinumeroon, joka yhdistää sekä Ylä- että Ala-Olaria. Vaikka jako arkipuheessa on olemassa, musiikissa räppärit edustavat yleensä koko Olarin aluetta.

Kotiseutu määritelmänä riippuu vahvasti siitä, kenen kanssa keskustelemme. Aluetuntemus ja keskustelukumppaneiden ennakko-oletukset ohjaavat osittain kerrontaa (Junnilainen 2019: 39–40). Jos keskustelukumppani ei tunne aluetta, raja kotiseudusta näytti haastatteluissa laajenevan Olariksi, Espooksi tai pääkaupunkiseudeksi. Murray Forman esittääkin, että paikan tärkeys hiphopin maailmassa merkityksellistyy eritoten suhteessa toisiin paikkoihin ja yhteisöihin. Samalla paikkakäsitys hiphopin sisällä on jatkuvassa muutoksessa, sillä paikat ja yhteisöt ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa toisiinsa esimerkiksi räpin representaatioiden kautta. (2002: 91, 198–199; Eglinton 2013: 71.)

Paikat symbolisina keskustelutiloina ovat osa räpin tekemistä ja representaatioita. Samalla kun esimerkiksi sanoitusten sisällöt saavat syvemmän merkityksensä paikan ja

yhteisön kautta, myös sanoitusten inspiraationa toimii sosiospatiaalinen tila (Forman 2002: 207–208). Haastatteluissa tulikin ilmi, että paikkojen mainitseminen ja paikan symbolinen luominen sanoitusten kautta on osittain esikuvien muokkaamaa toimintaa. Olarin mainitseminen nimeltä oli useiden räppäreiden mielestä mallioppimista Yhdysvalloista, jota ei sen enempää välttämättä mietitty. Toisaalta Olari sanana mahtui hyvin mukaan sanoituksiin:

Ässä: [...] nii, Olari on siks viel hieno et ku toi sanana on jotenki, ku se ei oikeen sano, tarkota mitään, se on vaan niinku Olari, ja lyhyt ja tota, kuulostaa hyvältä [...] (Haastattelu 4.)

Alueen, sosiaalisten kontaktien ja aika-paikka-suhteen vaikutukset räppäreiden elämässä näkyvät sanoitusten kautta myös yhteisön ulkopuolelle muovaten käsitystä olarilaisesta todellisuudesta yhteisön ulkopuolella. Sanoitusten ja esiintymisten kautta Olarin ulkopuolella asuvat kuulijat luovat oman representaationsa olarilaisuudesta, Olarin todellisuudesta ja olariräpistä. Representaatioiden ja performanssien kautta alueesta piirtyy omanlaisensa maailma, jossa muistot, hyperbolat, huumori, kertomukset ja arvomaailmat luovat käsitteellistä Olaria. Kyse ei ole pelkästään käsitteellisestä kotiseudusta, vaan kokemuksista, joihin tunteet ja toiminta vaikuttavat.

5 OLARI KOTISEUDUN KOKEMUKSINA

Paikkakokemukset ovat osa ihmistä ja ne lisäävät yksilöiden välistä yhteenkuuluvuutta (Knuuttila 2006: 10). Paikkakertomukset räpin sisällä ovat yhtä aikaa sekä lokaalia kerrontaa että globaalia symboliikkaa, jotka sitovat performanssit räpin jatkumoon. Räpin paikkadiskurssit liittyvät samaan aikaan sen historialliseen kontekstiin että paikkojen kerronnan kautta luotuihin katujen ja urbaanin ympäristön symbolisiin tasoihin, jotka vertautuvat muiden musiikinlajien kiteymiin. Murray Forman vertaa räpissä esiintyvien katujen symbolista arvoa ja niiden sisältöjä country-musiikin maaseutukuvastojen merkittävyyteen ja vaikuttavuuteen (Forman 2002: 83–84). Kuten countryssa maalaismaisemat ja tietyn tyyppinen pukeutuminen luovat tietynlaista tunnelmaa ja ohjaavat tulkintaa, myös räpin katujen kuvaukset luovat omaa symboliikkaansa musiikinlajin sisällä. Kiteymät ja tunnistettavat kulttuuriset merkit kiinnittävät lokaalin räpin sekä paikalliseen kertomusperinteeseen että globaaliin räppiin

suurempana ilmiönä. Yhteisössä tunnistettavat tavat kertoa tarinoita ovat olennainen osa räpin representaatioita ja yhteisöllisyyttä.

Kotiseudun kokeminen taas voi olla hyvinkin monipuolinen kokemus. Se rakentuu niin muistoista, tapahtumista, paikkaan kuulumisen tunteesta kuin itsensä asemoimisesta suhteessa alueen eri yhteisöihin. Paikan ja identiteetin suhde voi olla myös ristiriitainen. Räpissä kokemus kunkin kotiseudusta saa uusia merkityksiä toisten räppäreiden kanssa tehdyn yhteistyön kautta, missä paikallisuuden käsitykset muovautuvat osittain ulkopuolelta katsoen. Kotiseudun kokemukset ja representaatiot ovat monikerroksisia merkitysverkostoja, joiden eri tasoja on toisinaan haastavaa erottaa muusta kerronnasta. Paikkaan kiinnittyminen ja kotiseutuidentiteettien muodostuminen voivatkin muotoutua tärkeäksi osaksi yksilön asettumista alueelle.

5.1. Paikkojen omistajuudesta ja paikkaan kuulumisesta Olarissa

Paikat, niissä tapahtuvat kohtaamiset ja niihin liittyvät keskustelut antavat yksilöille mahdollisuuden kiinnittyä kulttuurisiin ja sosiaalisiin identiteetteihin alueella. Paikoista ja tiloista muodostuu yhteisöllisyyden symboleja, jotka edesauttavat paikkaan kuulumista. (Baker & al 2012: 99.) Kotiseutuidentiteetti voi muodostua esimerkiksi pitkään alueella asumisen, sosiaalisten suhteiden tai suvun historian kautta (Junnilainen 2019). Identiteetit voivat vaihdella yksilön omien tilanteiden mukaan tai niitä voi olla useita päällekkäisiä, aivan kuten muitakin identiteettejä (Hall 1999).

Kotiseutuidentiteettiin sitoutuminen vaihtelee yksilöstä toiseen, eivätkä kaikki yksilöt koe varsinaista kotiseutuidentiteettiä itselleen merkitykselliseksi.

Paikoillakin on siis useita samaan aikaan olemassa olevia merkityksiä eri yksilöille (Forman 2002: 4–6). Olarissa paikan kokemusten narratiivien keskiössä on lähiöelämä, jonka kautta alue hahmottuu Espoon sisällä. Sosiologit Kimmo Jokinen ja Kimmo Saaristo ovat pohtineet lähiöelämän ristiriitaisuuksia 1900-luvun loppupuolen Suomessa, jossa lähiöistä muotoutui yhtä aikaisesti uudelle paikkakunnalle muuttaneiden asuinalueita ja sosiaalisen ja yhteiskunnallisen murroksen keskuksia. Lähiöiden sisällä muodostuneet yhteisöt loivat sekä yhteenkuuluvuuden tunnetta että erottivat muusta lähiöelämästä. (2006:153–168.)

Usein nuorten ja nuorten aikuisten maailmassa häiritsevä tekijä on ollut eri syistä aktivoitunut, huolestunut aikuinen, joka valittaa esimerkiksi päihteiden käytöstä tai graffitien tekemisestä. Graffitien ja tagien, musiikin ja oleskelun kautta tilaa omasta

asuinalueesta onkin konkreettisesti vallattu omalle yhteisölle (Forman 2004: 155). Paikkojen omistajuuteen ja paikkaan kuulumisen hyvänä esimerkkinä onkin olarilaisittain puhe aikuisten ja nuorten välisestä tilan ja paikan hallinnasta, joka kulminoitui haastatteluissa graffiteihin ja paikan funktioihin.

Pääkaupunkiseudulla graffitien vastainen liikehdintä oli vahvaa vielä 1990-luvulla ja 2000-luvun alkupuolella, eikä katutaidetta nähty positiivisena nuorten toimintana. Stop Töhryille -projektin nollatoleranssilinja ja rangaistuskäytännöt vuosina 1998–2008 vaikeutti nuorten maalaajien elämää huomattavasti (Nieminen 2019: 342). Graffiti hyväksyttynä kulttuurinmuotona onkin saanut kannatusta vasta viime vuosina (Nieminen 2019: 342; Komonen 2012: 173), mistä kielivät esimerkiksi useat kulttuuri-instituutioiden kuratoimat graffitinäyttelyt Suomessa²³.

Olarissa graffitit ovat toimineet osana paikkojen tunnistettavuutta sekä erilaisia yhteisön muistoja. Kyse on erityisesti siitä, miten yksilöt ja yhteisöt kokevat osallisuutta suhteessa paikkaan ja sen omistajuuden tunteeseen (Knuuttila 2006: 9). Räppäreiden kerronnassa graffitit nousivat esiin eritoten suhteessa auktoriteettien vastustamiseen, oman tilan haltuunottoon sekä graffitien poistoon liittyviin teemoihin. Ässän mukaan kaupungin asenne 1990-luvulla oli tempoilevaa ja harmitti nuoria, joilla oli kiinnostusta maalata. Niinpä nuoret ottivat seiniä haltuun omine lupineen ja maalasivat kielloista huolimatta.

Omistajuus ja haltuunotto paikan näkökulmasta korostuu erityisesti kokoontumispaikoilla, jonne nuoret ovat tehneet ja tekevät yhä graffiteja ja tageja. Paikallisille tuttu käsite Rudari on Olarin alueella tunnettu ympäri vuoden erilaisena ajanviettopaikkana. Mäellä lasketaan talvisin pulkalla, ja vanhan betonitehtaan raunioilla kokoonnutaan viettämään aikaa yhdessä aikuisten ulottumattomissa. Rudarin muurit ovat myös olariräpin sanoituksista ja musiikkivideoista tuttu viite, jolla haetaan merkitystä joko paikkojen tuntemuksen kautta tai ajanviettoon liittyvänä paikkana. Tuomio ja Kone kertovat:

Kone: [...] nii.. ja sit siel on just kaltsit mis hengattiin, siel on semmonen vanhan talon perustukset Rudarin muurit, mihin maalattiin junnuna ku se on semmonen rauhallinen, vähän niinku laillinen
Tuomio: Niin ei ollu ku, enne ei ollu mitää näit lupaseinii ja noit ni siel

²³ Sekä Vantaan kaupunginmuseumo että Keravan ja Oulun taidemuseot ovat esitelleet graffiteja omissa näyttelyissään vuonna 2017. Taidehallissa oli esillä graffititaiteilija EGSin oma näyttely alkuvuonna 2018 ja HAM keskittyi graffiteihin samana keväänä ja kesänä.

siel, metäs tollasii hyvät muurit mis sit vaihtu taideteokset melkein joka päivä ku se oli oikeestaan aino paikka mihin pysty silleen niinku, eihän se nyt laillista ollu mut ilman et tavallaan tuli mitään kuumaa kellekään mennä maalaileen

AS: Tänne ei Stop töhryt sit päässy et se ei ollu se kaupunkien..

Kone: Ei se ollu oikee alkanu viel sillo, tai no joo kyllähän se sillo alko mutta..

Tuomio: Siis kyl tääl buffattiin ihan kaikki mut toi siis on, sun pitää kiipee aika pitkä mäki keskel metsää ennen ku sä näät ne et, olis aika hulluu alkaa sinne raahaa jotain hiekkapuhaltimia ja [...] jos sinne vartijoita laittas ni kuitenkin ollu seuraavana päivänä taas uudestaan maalattu

Kone: ja sen lisäksi ku ei sitä omistanu kukaan ni, niit raunioit siellä ni ei ne kiinnostanu ketään[...] (Haastattelu 2.)

Haastatteluissa graffitit nousivat esiin juuri oman alueen muokkaamisen kautta; niitä maalattiin luvallisesti ja luvatta sinne, minne ne nuorten mielestä kuuluivat. Koneen kommentti kiinnostuksen puutteesta viittaa erityisesti aikuisten kiinnostukseen, jonka vuoksi nuoret saivat toimia paikassa vapaammin. Graffitien maalaaminen on vaikuttanut kotiseutuun Olarissa jopa niin paljon, että Kobra-kallioina tunnettu paikka on saanut nimensä sinne tehdystä teoksesta. Ässä kertoo paikasta piirtäessään haastatteluun liittyvää karttaa (Liite 5.):

Ässä: [...]sen tää nyt ei näytä niin hirveen kobralta [viitaten juuri piirtämänsä kuvaan] mut siin on alunperin maalattu kobra joskus tota, mä maalas sin sen itse asiassa sen pensseleillä.

AS: Eli siitä se [Kobra-kalliot] on saanu nimensä?

Ässä: Joo, joo [jatkaa piirtämistä] ja nyt mä käyn piirtää sinne vähän uuden kobran.. (Haastattelu 4.)

Paikat ovat osa yksilöiden ja yhteisöjen välistä kommunikaatiota, ”jossa paikkojen merkitykset jaetaan ja sovitaan” (Knuuttila 2006: 10). Nuoret ja nuoret aikuiset ovat olleet osa alueen muokkaamista ja nimeämistä, mikä edistää alueen omistajuuden tunnetta. Vapaus tehdä kotiseudusta itsensä näköistä on antanut nuorille miehille tunteen paikkaan kuulumisesta globaalin narratiivin kautta, jossa kaupunkitilaa konkreettisesti vallattiin graffitien avulla omaksi. Röpissä paikallisuudesta ja paikoista muodostuu eräänlaisia autenttisuuden ja aitouden merkkejä niin lokaalisti kuin globaalisti (Westinen & Rantakallio 2019: 127). Itse tehdyn graffitin kautta nimensä saanut kallio luo symbolista arvoa alueen edustamisesta ja paikkaan kuulumisesta (mm. Tuominen 2019). Paikallisuuden korostaminen röpissä on osa musiikinlajin omaa aitouskeskustelua, jossa jostakin oleminen tuo uskottavuutta omaan tekemiseen, ja paikallisuuden määrittelyn kautta tehdyt kulttuuriset rajat neuvotellaan

representaatioissa aina uudelleen ja uudelleen (Forman 2002: 70–71). Näiden kautta voidaan määritellä autenttisen olarilaisuuden keskusteluja.

Tilan, paikan ja yksilöiden suhdetta voimistaneet tekijät Olarissa ovat olleet myös skeittaus eli rullalautailu sekä skeittarit. Erityisesti ensimmäisen sukupolven räppärit nostivat skeittaamisen ja itseään vanhemmat skeittarit osaksi olarilaista kotiseutua sekä räpin ja paikallisuuden yhdistämistä. Tuomio & Kone pohtivat olarilaisuutta:

AS: Mitä teille merkkää se et te ootte just Olarista? Koska kylhä se jotain merkitsee

Kone: kylhän se nyt aika paljon merkkää.

AS: Niin. Miten sen vois sanottaa?

Tuomio: Emmä oo ikinä ainakaa ees kelannu tota ku ei siihe oikee oo ite kauheesti voinu vaikuttaa mihin sitä on sattunu sillee, tai missä sitä joutunu ne ekat kaheksantoist vuot suurinpiirtei asumaa et

Kone: Nii. kyl siin joku semmone on etten mä ite, mä aina mietin et en mä niinku meinaa muuttaa pois täältä jos vaan mahdollist

Tuomio: mut ei siis kyl jotenki ku tääl on ollu siis eihän toi räppijuttu oo ainoo, täällähä oli tosi, tää on jotenki ollu sellanen lähiö että täällä ehkä noi tollaset marginaali-ilmiot on saanu tosi helposti tosi paljon porukkaa niihin mukaan et tääl oli esimerkiks ihan tosi kova HC [punk]skene, sit toi skeittaus, me oltii siis ite sillo niin pienii et en oo kauheesti käyny punkkibändien keikoilla tääl mut tota. Noita jotkut skeittareit, noit on Olari locals ja tää Olari Underground Filmsin leffat, ni siis siel oli skeden SM-kisois monta tyyppiä ketkä asu täällä näit meitä pikkasen vanhempia kündeja ja sama on toi graffiti-juttu, silloin oli joku Steel ja Trash täältä kummatki, toinen tais kyl olla Friisilästä mut ei siin mitää, mut ne oli siis ihan niinku oikeesti Suomen kymmenen tällasen aktiivisimman ja parhaan wraitlerin joukossa et, silleen kuitenkin, kyl sitä tuns jotenki sellasta ylpeyttä niinku, tosi siistii olla Olarist kotosi ku tää on just vähän tämmönen erikoinen paikka (Haastattelu 3.)

Paikallisten hahmojen pärjääminen kansallisella tasolla sai nuorissa aikaan ylpeyttä omasta kotiseudusta. Esimerkin kautta skeittauksen aloittivat myös nuoremmat sukupolvet ja katutaiteen vaikutus inspiroi tekemään samaa itse. Edu Kehäkettusen aiemmin mainitsema alueen hahmottaminen rullalaudalla liikkumisen kautta on hyvä esimerkki siitä, miten varsinkin nuoret hahmottavat tilaa liikkumisen ja liikkeen näkökulmista. Rullalautailun ja paikan suhteet liittyvät myös sosiaalisiin suhteisiin, sillä paikalliset skeittarit nähtiin esikuvien kaltaisina hahmoina, jotka käyttivät luovasti yhteistä tilaa.

Rullalautailu näkyy myös sanoituksissa. Reilukerhon kappaleen *Aiemmin* (2007) kertosaakeessa räpätään:

Sillon ku mukan oli Carosol ja Multona,
Sillon ku dokattii talvetki ulkona,
Sillon ku flipattii vaan skedellä,
ennen aikoja aikaansa edellä

Kappaleessa skeittaus yhdistyy huolettomampaan ja ehkä onnellisempaan aikaan, jossa vastuut tai murheet eivät vielä painaneet nuorten miesten hartioita. Muistoissa nuoruus koetaan eräänlaisena vastapainona nykyiselle elämälle, sillä myöhemmin kappaleessa Setä Koponen listaa nuorelle vielä tuntemattomia vastoinkäymisiä, kuten luottamuksen pettäneet ihmiset tai krapula. Nostalginen näkökulma nuoruuteen ja lähiöön vie kuulijan esitysareenalle, jossa nuoruuden ja aikuisuuden rajapinnassa koetut hetket symboloivat aikuisen vastuuden epämiellyttävyyttä, joihin kuulija voi samaistua. Toisaalta skeittaaminen näkyy sanoituksissa myös harrastuksena ja konfliktien maastona, kuten Reilukerhon O.L.A.R.I (2010) kertoo, jälleen Setä Koposen sanoilla:

[..] muiden äpärien kanssa pistin menemään,
olin ihan paska mut silti aloin skedeemään,
ja jatkoin uskollisesti monta vuotta
urheiluharrastuskin voi ongelmii tuottaa.
Ei leikitty mitään yhteiskunnan vihollista,
mut sillon skedeyskin oli about rikollista,
ainakin kaikkien vitun tukarien mielestä
vieläkään ei viihdy niiden homojen vieressä.
Aina joku steve aukomassa päättä,
kersojen kimppuun kävi aikuinen näättä,
no, onneks dekil oli hyvä puolustautuu,
ei tullu sama urpo uudestaan avautuu
Mut niit oli muita ihan tarpeeks monia,
joiden mielest kaikkien ois pitäny pelaa jotain hokia,
pesäpallo tai muuta kunnon nuoren hommaa,
niinpä seuraavana harrastuksena aloin sitten bommaa²⁴ [..]

Urheilu on nähty lähiöissä usein positiivisena ja kunnioitettavana harrastuksen muotona. Nuorten harrastuksilla ja ohjatulla toiminnalla on pyritty kitkemään nuorten jengiytymistä ja epätoivottavaa käytöstä alueilla, joissa virikkeitä on nähty olevan kasvaville teini-ikäisille melko vähän. (Junnilainen 2019: 66–68; 89–90.) Kun aikuiset ovat ohjanneet nuorten toimintaa vain tiettyyn suuntaan ja pyrkineet lopettamaan nuorten omaehtoisen harrastuneisuuden ja tilojen käytön (”urheiluharrastuskin voi ongelmii tuottaa”), konflikti on usein todennäköinen (”Aina joku steve aukomassa päättä, kersojen kimppuun kävi aikuinen näättä”). Sanoitusten kautta performanssissa

²⁴ Bommaaminen tai bombaaminen tarkoittaa tägien eli itse valitun tai ryhmän nimen kirjoittamista seiniin ja kaikkialle muualle, mihin se on mahdollista kirjoittaa (Tuominen 2019: 38).

aktivoituu kapinallisen puheen narratiivi, jossa aikuisen valituksen seurauksena nuori valitsee seuraavaksi ajanvietteekseen bommaamisen. Symbolisesti alueen haltuunotto ja muokkaaminen tehdään joka tapauksessa, oli siihen aikuisen lupa tai ei.

Räpin kautta tekijät luovat uusia versioita abstraktista kaupunginosasta tai paikasta, jonka esittäjät ja kuulijat voivat tunnistaa (Forman 2002: 90). Tuomio & Koneen *Sorbuksen Herra* (2003)²⁵ on kehkeytynyt suomiräpin sisällä eräänlaiseksi kulttimainetta niittäneeksi kappaleeksi, jossa päihtyminen, hauskanpito ja paikka kietoutuvat yhteen. Kappale kertoo olariräpille ominaisesta kuositamisesta, jonka sivutuotteena sattuu ja tapahtuu. Kone räppää:

[..]tuhdimmat pohjat ja meininki on tuttu
viidelkybäl budii, jäljel pari onnetonta nuppuu
Sit keskitytään kaatamisen hienoon lajiin
jätän muut tienoot väliin ja etin lähimmän tien Olariin
Käyhäkonferenssi on mun tän illan finaali
sinne eksy useampi paikallinen kilari
ja mun tilaani se sopii taas erinomaisesti
kumpi huonommaks mut pisti, buuderiko vai lesti
siin on arvotusta jollekin toksikologille
kun vanha kunnon Sorbus jättää liikaa varaa mogille [..]

Sanoitukset sitovat tapahtumat vahvasti Olarin maisemiin. Kappaleessa kuljetaan Rudarin muureilta paikallisiin kuppiloihin ja Käyhäkonferenssiin, jonka merkitystä Ässä avasi haastattelussa puhuessamme sisäpiirin tarinoista ja sanonnoista Olarissa:

Ässä: Käyhäkonferenssi on esimerkiksi semmonen, eräs katos minkä luona on tapana, joskus random ihmisten kokoontuu ku, baarit on menny kiinni ja käydä siellä, hitsaamassa vähän, jotain yrttiä nii, siin on tullu ja sit on kaikkii näit tota, nimenomaan noit paikannimiä ja sitte tota, aika paljon meil on myös tota, jonkinlaisii omii sanontoi [..] (Haastattelu 4.)

Paikat tunnistetaan usein yhteisön sisällä keksittyjen nimien perusteella. Kuten Venla Sykäri analysoi runoyhteisöstä Kreetalla, myös suomiräpin tekijöiden sanoitusten tuottamiseen liittyy tekijöiden omaa dialogia (2009:116). Suurin osa haastateltavista oli ollut keskenään ystäviä jo lapsuudesta ja nuoruudesta, joten on luonnollista, että omanlaisensa huumori ja viestintä muodostaa oman tulkintatason yhteisölle myös räpissä. Rudarin muurit, Käyhäkonferenssi ja Kobra-kalliot ovat esimerkkejä runsaasta nimistöstä ja kokoontumisista, joita paikalliset ovat aikojen saatossa keksineet.

²⁵ Sorbus oli päihtymyksen kannalta hinta-laatusuhteeltaan hyvä pihlajanmarjaviini, jota moni nuori ja nuori aikuinen hankki päästäkseen tukevaan humalaan.

Paikkojen nimeäminen ja niiden tunnistaminen ovat osa paikkoihin kuulumisen tunteita, joiden avulla yhteisöt luovat muistoja ja merkityksiä alueelta ja alueella. Forman mainitsee paikkojen ja omakohtaisen kerronnan luovan paikoille sosiaalisia merkityksiä, joita voidaan vahvistaa tai purkaa (Forman 2002: 23). Paikat ja muistot olariräpin sanoituksissa luovat narratiivia Olarista, jossa tärkeänä alueen hahmottamisen kannalta toimivat päihteidenkäyttö ja ystävien kanssa vietetty aika, sekä yhteisön toive tulla jätetyksi omaan rauhaan (Nieminen 2003: 180). Paikkoihin kuulumiseen ja identiteetin muodostumiseen vaikuttavat kokemukset ja sosiaaliset suhteet muotoutuvat alueella vietetyn ajan kautta. Kotiseudun kokemuksiin vaikuttavat myös negatiivisesti suhtautuvat hahmot, joiden kautta paikkaan kiinnittyminen voi tapahtua kapinan tai vastarinnan narratiivien kautta.

5.2. Paikallistarinat ja paikallisuutta kuvaavat kokemukset lähiössä

Paikkakokemuksissa tärkeintä ei usein ole itse fyysinen kohde, vaan esimerkiksi yhteisöt ja tapahtumat paikkojen ympärillä (Riukulehto 2017: 40–41). Olarilaisessa suomiräpissä paikat kokemuksina kiinnittyvätkin useimmiten yhteisön jäseniin, joista sanoitukset kertovat. BJD pohti räpetekstien kertovan ympäröivästä maailmasta ja sen menosta, ja korosti että nuorena maailma oli heille hyvin pieni. Espoolaislähiössä oli kaikki tarvittava sosiaalisesta verkostosta kauppoihin. Siksi oli luontevaa rakentaa räppitekstejä oman kokemuksen päälle.

Muistoihin ja paikalliseen yhteisöön liittyvät kotiseudun ilmentymät näkyvät olarilaisessa räpissä erityisesti paikallistarinoihin ja paikallisiin ihmisiin viittaamisen kautta. Ässän kotiseututietämys oli kaikista tehdyistä haastatteluista syvintä, ja kerronnassa kiinnittyminen alueelle oli vahvaa. Hän jopa esitteli itsensä haastattelun alkaessa yhdistäen kotiseudun, identiteetin, huumorin ja kyläelämän perushahmon:

AS: [...] kerro ensin, kuka sä oot ja mitä sä teet.

Ässä: No, mä oon tota, Timppa, ja mut tunnetaan myös nimellä Ässä, millä nimellä mä tota teen räppiä ja, toki mä oon tehny myöskin sellai muillakin nimellä mut Ässänä tunnetaan ja, oon tällanen olarilainen tota, vaikka itse sanonki niin paikallinen legenda mut niinku, jotkut voi ehkä sanoo et paikallinen kylähullukin et tota mut niin.. (Haastattelu 4.)

Ässän historia Olarin alueella oli hänen kertomansa mukaan sukupolvien pitkä. Ässä on tuttu Olarin alueella niin räppärinä kuin paikallisille tuttuna hahmona, ja hän on näkyvä elementti myös olarilaisilla musiikkivideoilla. Ässä oli myös räppäri, jota toiset haastateltavat suosittelivat tutkimukseen haastateltavaksi juuri hänen

kotiseututietämyksensä vuoksi. Ässän paikallistarinat olivat vahvasti paikkaan kiinnittyviä hänen piirtäessään alueen karttaa, ja nauhalle tallentui niin erilaisten lähialueiden graffitihistoriaa kuin oman yhteisön tärkeitä hetkiä. Yksi paikan, historian ja kotiseutuidentiteetin kannalta tärkeä aihe liittyi Ässän sukulaissuhteisiin ja Olarin rakentamiseen. Hän kertoi haastattelussa, että punatiilitaloja rakentaneen firman omisti hänen ukkinsa. Vaikka suhde ukkiin ei ollut kovin läheinen, Ässän suhde Olariin on näkyvissä erityisellä tavalla ukkia käsittelevän hetken päättävässä kommentissa:

Ässä: Se [ukki] rakens mulle pitäjän, näin mä sen näen. (Haastattelu 4.)

Ässä näytti haastattelun aikana Olari -tatuointinsa käsivarresta ja kertoi nimenneensä myös lapsensa alueen mukaan. Oli selvää, että Olari on alueena kaikille haastatteluihin osallistuneille vähintään joissain määrin tärkeä, mutta Ässän kotiseutuidentiteetti näyttäytyi vahvana kotiseuturakkautena. Sukulaissuhteiden ja ystävien lisäksi paikkaan sitoutuminen näkyi eräänlaisena juurtumisena paikkaan, jonka rakenteet ovat osa suvun historiaa.

Paikallistarinat näkyvät myös teksteissä. Työskennellessäni Olarin alueella sain kuulla tarinan valtavasta joulukuusesta, jonka valot sytytettiin ostarin parkkipaikan nurkalla joka vuosi. Valojen sytytys oli paikallisille joulusesongin aloitus, ja se tehtiin yritysten ja toimijoiden yhteistyönä. Kuusi oli kuitenkin myös hyvä vandalismin kohde, ja tarinan mukaan eräänä vuonna, yöllä, kuusi sahattiin nurin ja se kaatui parkkipaikalle päin. Jeijon ja Nupin kappaleessa *Suvereeni elämönhallitsija feat. Raimo* (2014) viittaus tarinaan on lyhyt, mutta avautuu sen tietäville:

[..]Ei kantsi ottaa himaan joka ikist tuheroo,
Poista kännykäst sun anopin numero
Ja hmm mitä viel tost tulee mieleen niin
Älä pysäköi ostarin kuusen viereen [..]

Kuuseen liittyvä tarina on tunnettu alueen ihmisten keskuudessa ja siihen viittaaminen lyhyesti sanoituksissa on selkeä esimerkki siitä, miten paikallistarinat ja rap kietoutuvat yhteen. Kertojasta riippuen tarina saa myös erilaisia muita merkityksiä: toisinaan se kerrotaan eräänlaisena veijari- tai sankaritarinana, toisinaan sen kuulee kiertyvän varoitusten ympärille. *Suvereeni elämönhallitsija* -kappaleessa kyseessä on neuvo nuoremalle sukupolvelle, joka asuu alueella. Esitysareenalla symbolinen tarinan osa avaa ”parkkeerauksen ostarin kuusen viereen” paikallishuumorin, varoituksen ja räpin

perusaiheiden yhtymäkohdat. Räpin avulla viestitään siis myös yhteisön sisäpuolelle kotiseututietämyksen kautta rakentuvilla sanoituksilla.

Paikalliskertomuksiin lukeutuvat myös Reilukerhon *Aiemmin* -kappaleessa mainitut, nuorena koetut tappelut, joissa olarilaiset teineinä puolustivat mainettaan ja kunniaansa. Setä Koposen räpäessä nuorista tulee ongelma:

Oli Kettu ja Raimo, Kibe, Sami, Ässä
Hullu-Jaan aina spurgui pieksämässä,
paikal muutkin vakiopaskiaiset,
joita Olarist löytyki harviaisen paljon,
niimpä oli aina iso bändi liikkeel,
Espoo kärsi ku oltii viihteel.
Tehtii just mitä parhaaks nähtii,
ei ihme et meno lapasist lähti!

Räppärit käyttävät idiomeja, metaforia ja folklore-elementtejä, kuten satujen tai kertomusten hahmoja osana kerrontaa (Cummings & Roy 2008: 50–51). Sanoituksilla ja hahmoilla voi olla perustansa arjessa, mutta performanssissa ne muuntuvat hyperboliksi ja tarinan osia yhdistellään eheämmän narratiivin luomiseksi. Sekä kuulija että esiintyjä tulkitsevat ja uusintavat performanssin sisäisiä tapahtumia ja luovat niistä oman tulkintansa. Performanssista muodostuu näin itselle merkityksellistä. (Forman 2002: 15; Carlson 2006: 118, 182.) Sankaritarinat menneestä ajasta ovat kaiken kerronnan peruselementtejä, joita räpissä käytetään usein hyväksi ja laajennetaan hyperbolilla. Olarilaiset kertovat usein yhtä aikaa sekä sankareista että antisankaruudesta, jotka kietoutuvat sanoituksissa nuoruuden kokemuksiin. Mennyt ei hävetä eikä peitellä, mutta aikuisen kommentit nykyhetkestä kritisoiivat toiminnan järkevyyttä. Paikallisuutta tuodaan mukaan kertomalla läsnäolevien nimet ja boustataan joukon olleen niin merkityksellinen, että jopa Espoo kokonaisuutena kärsi poikien saapumisesta paikalle. Performanssiareenan näkökulmasta olarilaisista muotoutuu itsevarma ja espoolaista katukuvaa dominoiva joukko, jonka toimintaa ei voi estää.

Vaikka räppäreiden hahmot sanoituksissa ovat puheissaan voittamattomia, esityksen muut osat johdattavat yleisön ymmärtämään performanssin kokonaisuuden. Aiemmin kuvaa aikaa ennen parisuhteita ja velvollisuuksia, jotka rajoittavat usein räppäreiden hahmojen tekemistä. Sanoituksissa korostuva sankaruus on usein alisteista kodille, jossa illan juhlinnasta joutuu tekemään tiliä. Teema on suomiräpille ominainen, sillä nainen nähdään usein miehen tasapainottavana voimana (kts. Massa 2016: 64–69).

Paikallistarinat ovat tarinoita alueesta, mutta samalla ne jakavat juuret kansainvälisen kerrontaperinteen ja hiphopin konventioiden kanssa.

Lähiöistä tehdyt tutkimukset jakautuvat usein kahteen eri tulokulmaan: ongelmiin ja lähiöiden yhteisöllisyyteen (Junnilainen 2019: 19–34). Haastattelut kertovatkin myös tärkeistä kohtaamisista, huolenpidosta ja sosiaalisten suhteiden verkostoista. Ässä muisteli haastattelussa monia paikallisia ihmisiä, kuten graffititaiteilijoita joilla oli suuri vaikutus oman kotiseutuympäristön muodostumiseen, tai tiettyä pitsierian pitäjää, joka toivotti krapulaisen nuoren miehen empaattisesti pitsalle nähdessään, miten päivä oli alkanut (Haastattelu 4). Performanssissa olarilaisuus rakentuu kohtaamisille, joissa voidaan luoda yhteisöllistä tilaa joko yhdessä taistellen tai toisista huolta pitäen. Jeijjo vastasi kysymykseeni siitä, mitä olarilaisuus hänestä on:

Jeijjo: [...] olarilaisuus on varmaan sitä et pidetään yhtä, joillain menee paremmin joillain heikommin mut silti ne kaveriporukat pysyy yhdessä ja supporttaa toisiaan ja, ollaan sit kuitenkin rehellisiä ja semmosia, aitoja, kyl siel katotaan et ei kenelläkään hirveesti kusi päase [naurahtaa] nousee hattuunkaan mistään et

AS: pidätte yhtä aika, vahvasti

Jeijjo: joo, joo [...] (Haastattelu 3.)

Vastuu omasta itsestä oli vahva teema olarilaisuuden määrittelyssä. Sanoituksissa olarilainen itsenäisyys ja yhteisön tuki näkyy esimerkiksi O.L.A.R.I.:n kertosaakeessa:

O.L.A.R.I. auktoriteetti- ja päihdeongelmii (just nii!)

O.L.A.R.I. voit duunaa mitä duunat mut jos jää kii, pää kii

Puuttuminen toisten asioihin ilman pätevää syytä nähdään olarilaisissa räpeissä käytösnormien vastaisena. Samalla vastavuoroinen lojaalius nähdään tärkeänä (”voit duunaa mitä duunat mut jos jäät kii, pää kii”). Lojaalius ja itsenäisyys ovat osatekijöitä räpin aitouden keskusteluissa, joihin myös olarilaiset osaltaan osallistuvat. Ystävien tuki ja rehellisyys yhteisöä kohtaan ovat tukipilareita, joista olarilainen mielenmaailma performanssissa muodostuu.

Huumori liittyy vahvasti olarilaiseen elämäntapaan. Keskustellessamme paikallisista esikuvista Tuomio ja Kone vitsailivat olarilaisen mentaliteetin rakentumisesta:

AS: Mistä te luulette et se johtuu et tääl voi tehdä tälläsii juttuja, et ne marginaali-ilmiöt saa tääl tuulta ja niinku taiteelliset tietyllä tapaa tollaset..

Tuomio: tääl o tääl o niin hörhöö jengii, eiks tääl asu pelkkii savolaisten jälkeläisii?

Kone: onks tänne muuttanu jotenki [vastaa Tuomion kommenttiin] no ei kyl ainakaa itse

Tuomio: Siis mä aina kerron kerron kaikille jotka kysyy Olarista et ni tää tää on niinku tää vaa [19]70-luvul rakennettiin ja sit tää tänne muutti kaikki vaan Savosta [kaikki nauravat]

Kone: ei se ainakaan mun kohdal pidä paikkaansa. Kainuu, Karjalan kannas

Tuomio: Mut siis täähän kuulemma nii, ja siis Kone on kyl sitä mieltä et mul on niinku faktat ihan pielessä, mut niinku näin mä näitä ite oon ajatellu [naurua]

Kone: Se yks yks teoria on et se Ruduksen betonitehdas päästi tonne juomaveteen jotain ja se on vaikuttanu sit tähän niinku sykkeeseen ja kaikkeen jollain taval.. [naurua]

Kerronnassa savolainen kerronta ja huumori yhdistyvät olarilaiseen elämäntapaan ja asenteeseen. Kone tarjoaa vaihtoehtona myös paikallistarinan tai myytin Olarin mielentilan synnystä, joka tarjoaa humoristisen vastauksen laajaan kysymykseen. Paikallistarinoihin Olarissa liittyy vahva humoristinen lataus, jonka kautta voidaan kommentoida aihetta kuin aihetta. Olarilaiset paikat saavat merkityksensä kerronnassa, jossa betonitehdas, alueelle muuttaneet ihmiset ja huumorin vivahteet yhdistyvät tarinoiksi ihmisiä ympäröivästä alueesta. Paikka, tarinat ja sosiaaliset suhteet liittyvät toisiinsa saumattomasti esitysareenalla, jonne kuulija on kutsuttu mukaan. Mikäli kuulijan paikallistietämys ei ole riittävää, esitysareenalle astuminen ei onnistu.

Kappaleissa ja kerronnassa Olarista yhteisön toiminta rakentuu päihteiden, naisten kanssa toimimisen ja miesten välisen ystävyyden performanssille. Kuva on pinnalta hedonistinen, mutta sanoitukset oman lähipiirin puolustamisesta ja toisaalta itseriittoisen toiminnan kritiikistä syventyvät kotiseudun kokemuksiksi sosiaalisten suhteiden kautta, joista nuorten miesten tukiverkostot ovat koostuneet. Huolenpito taas liittyy oman lähipiirin puolustamiseen ja alueen maineen ylläpitoon. Näiden kautta rakentuu olarilainen performanssi, jossa espoolaislähiö toimii sekä tapahtumien taustana että kotiseuturakkauden kohteena.

5.3. Olariräpin kotiseutu globaalina ja lokaalina lähiönarratiivina

Rap sisältää paljon sosiaalisia konventioita, joita myös suomalaiset räppärit toistavat ja uudentavat. Asuinalueiden tai oman lähiön korostaminen ovat olennainen osa näitä representaatioita. Formanin klassikkoteos *The 'Hood Comes First. Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop* (2002) kuvaa räpin, kulttuuristen kontekstien, valta-asemien sekä ajan ja paikan yhteyksiä hiphopin sisällä. Forman tosin keskittyy tutkimuksessaan Yhdysvaltojen tilanteeseen, jota ei voi siirtää suoraan Suomeen. Yhdysvalloissa rap on

osa laajempaa, rodullistettuihin ihmisiin kohdistuvien epäkohtien esiin tuovia keskusteluja (esim. Westinen & Rantakallio 2019: 130; Forman 2002: 44; Rose 1994). Ghettoihin ja niiden eräänlaisiin seuraajiin, ”hoodeihin” eli usein huonomaineisiin asuinalueisiin, liittyvät keskustelut ovat osa amerikkalaista valta- ja oikeudenmukaisuusdiskurssia (Forman 2002: 173–212, 252–277). Suomalaisissa narratiiveissa ghetot ja ”hoodit” eivät ole viittaneet samoissa määrin rodullistamiseen, vaan esimerkiksi asuinalueiden ja yhteisöjen sosioekonomisiin valta-asetelmiin (esim. Forss 2015: 354–359; Westinen 2012: 119–141; Vaattovaara 2012: 142–168). Räpin monikerroksinen kulttuurinen historia vaikuttaa kuitenkin taustalla myös Suomen räppiskenessä, vähintään räppäreiden tietoisuutena paikkojen eroavaisuuksista, sekä erilaisten kiteymien käyttönä.

Globaalit juuret kuuluvat Olarissa viittauksina hiphopin historiaan ja liittämällä oma tekeminen hiphopin narratiiviin. Kone räppää *O.L.A.R.I.* -kappaleessa liittäen oman performanssinsa mukaan jatkumoon:

[..]Se on Kone vanhast koulusta, ei puhuva vaan laulava
kannustava mutta naurava
koko matka studioon ja takas tyyssijasta
ei tarvii olla kuisukas suomiräpin tilasta.
Tulee Olarista, kunnioittaa juuriaan
ei oleellista vaik ois levymyynnit kuinka suuria
tai vaikka miljoona luuria, latais sun soittoääntä
Vittu Teosto saa kuorii nekin voitot päältä [..]

Elina Westisen ja Inka Rantakallion mukaan aitous luodaan aina kontekstisidonnaisesti ja on aina uudelleen neuvoteltavissa (2019: 125). Vanhan koulukunnan edustaminen viittaa samaan aikaan sekä suomiräpin ensimmäisiin tekijöihin että toimii merkinä räpin historian osaamisesta²⁶. Suomirap on Koneen performanssin mukaan hyvissä käsissä (”ei tarvii olla kuisukas suomiräpin tilasta”), sillä olarilaisten tekeminen on aitouden ytimessä (”tulee Olarista, kunnioittaa juuriaan, ei oleellista vaik ois levymyynnit kuinka suuria”). Koneen sanoitukset laukaisevat useita autenttisuuden mittareita, kuten underground-räpin myyntitilastot, paikallisuuden ja omaelämäkerrallisuuden näkökulmat (Westinen & Rantakallio 2019: 125–130). Olarilainen kotiseutu on performanssin kautta kiinni sekä globaalissa että lokaalissa lähiönarratiivissa hiphopin historian ja sen jatkumon kautta.

²⁶ Old school/Old skool -termillä viitataan usein räpin alkuvaiheisiin ja yhdysvaltalaisiin räppäreihin, joita myös olarilaiset ihailivat nuorina ja kuuntelevat edelleen (kts. 3.1. Olariräpin historiaa).

Suomessa alueidentiteeteille luovat pohjaa useimmiten lähiöt. Lähiöt on nähty tutkimuksissa usein ongelmalähtöisinä tiloina, joissa tekemisen puute ja tuloterot kärjistyvät pahoinvointina (mm. Junnilainen 2019: 30–35, 64–70; Jokinen & Saaristo 2006: 160–164). Nuorille olarilaisille lähiö näyttäytyi myös leikkikenttänä ja arjen läpäisevänä elämän keskuksena, jota sai rakastaa ja kritisoida samaan aikaan. Haastatteluissa monet korostivat Olarin olevan ”normaali keskiluokkainen lähiö”, ei niinkään yhdysvaltalainen, ongelmalähtöinen ghetto. Myös tutkimuksissa ajatus suomalaisista ghetoista on tyrmätty, vaikka räpin performansseissa ghettojen narratiivia osittain toistetaan (Nieminen 2003: 176–177).

Edu Kehäkettunen vertaa tekemisen pakkoa yhdysvaltalaisiin esikuviin puhuessamme musiikin tekemisen aikataulutamisesta ja motivaatiosta:

Edu Kehäkettunen: [...]tää on siis omalla tavallaan hyvä et ollaan oltu tääl keskiluokkasest lähiöst ei oo ollu lähtökohdat sellaset et ois niinku pakko takoo sitä on nyt kuitenkin siel Amerikassa se on ollu et mieti et, kukapa silleen tietää et jengi on, joku on tehny jonkun debyyttilevyn ja mihin tulee vaik 12 biisii ni se on saattanu tehdä sata biisii

AS: Niinpä

Edu Kehäkettunen: Silleen tietsä, sata päivää putkeen, mist on lähetty sit silleen, ei sekään oo ku kolme ja puol kuukautta, ja sit siit on ollu se et okei otetaan täst tää 12 parast ja ostetaan nää ja sit otetaan täält vähän näit läppii ja täält vähän näit läppii et sit me saadaan nää biisit valmiiks, et se on mones tapaukses, me ollaan vaan silleen et täs on nyt, harva biisi on jääny silleen kesken, et on monii biisei jotka on jääny työpöydälle jotka ehkä finalisoidaan joskus mut harvemmin mitään on jääny niinku kesken[...] (Haastattelu 5.)

Verratessa olarilaista lähiötä ja yhdysvaltalaisia lähtökohtia Edu Kehäkettunen näkee räpin tekemisen vaikuttimien konkreettisen eron. Yhdysvalloissa musiikin tekeminen on tapa päästä yhteiskunnassa valtahierarkiassa ylöspäin, kun taas Olarin keskiluokkaisessa lähiössä tarvetta nousta luokasta toiseen musiikin avulla ei ole. Siksi musiikin tekemisen tahti ja mentaliteetti ovat erilaisia. Samalla köyhyyden, pärjäämisen ja väkivallan teemat ovat jääneet enemmän taka-alalle ja suomalaislähiöihin ja yhteisöihin sidotut aiheet ovat saaneet sijaa olarilaisissa sanoituksissa. Räpin kotiseudun vivahteet rakentuvatkin pitkälti suhteessa toisten tekijöiden kotiseutuihin ja asuinalueiden diskursseihin, joita omassa performanssissa hyödynnetään joko niitä vahvistaen tai niitä uudelleen määritellen (esim. Westinen & Rantakallio 2019: 141–143).

Lähiöt Suomessa ovat myös ilon ja viihtymisen lähteitä. Tuomio räppää kappaleessa *Heimlich-manööveri* (2015) kappaleiden synnystä ja lähiörepresentaatioista:

Kotikutosta, mut silti aina yhtä tiputtavaa
Vaikka useimmiten testaa kansalaisten kipurajaa
Liputtamaan joutuu usein lähiön puolesta
Ala-Olari, ihan vitun lungi mesta! [..]

Ala-Olari kuvataan leppoisana, ehkä jopa mainettaan parempana ja puolustettavana paikkana. Stereotypiat ovat läsnä sanoituksissa ja puheissa. Ne myös tunnistetaan alueella stereotypioiksi, joita voidaan haastaa ja niiden merkityksiä purkaa. Lähiön representaatiot ovatkin osaltaan ideaalitason rakennelmia, jotka antavat mahdollisuuden paikkaan kiinnittymiselle ja sosiokulttuuriselle identifioitumiselle (Baker & al 2012: 100), eivät niinkään todellisuuden peilinä toimimiselle.

Paikallisuus sanoituksissa tuo globaalin ilmiön lähemmäs räppäreiden ja musiikin kuuntelijoiden arkea: jaamme yhteistä fyysistä tilaa sanojen ja paikkojen tasolla. Fyysisten tilojen lisäksi jaamme paikkojen kokemuksissa myös tunnetiloja kuten tuttuuden tunnetta tai rakkautta sekä muistoja (Tuan 2006: 19). Tilojen käsittäminen ja niiden symboliikan ymmärtäminen on osa räpin kulttuurihistoriallista tuntemusta, jonka kautta sanoitukset saavat merkityksensä. Paikkakokemuksiin liittyvät sosiokulttuuriset merkitykset, joita paikkojen maininnat kantavat. Ghetot ja ”hoodit” ovat räpin kannalta olennaisia symboliikan lähteitä, joihin liittyy yhteisöjen sosiaalisten suhteiden ja paikannimien lisäksi vahvoja valta-asetelmia, yhteiskunnan epäkohtia sekä toiseuttamista. (Forman 2002: 90, 344). Ghettojen narratiivit suomiräpissä ovat painopisteeltään Yhdysvalloista poikkeavia, ja näyttävät keskittyneen koko Suomen näkökulmasta erityisesti sosiaaliseen pahoinvointiin, politiikan vaikutuksiin ja päihdeiden käyttöön. Westinen ja Rantakallio toteavatkin, että yhteisöjen aitouden ja ongelmien sijaan Suomessa on keskitytty enemmän hakemaan tukea yksilöllisistä kokemuksista ja niiden mahdollisista vaikutuksista yksilöön ja yhteisöön (2019: 128). Nuorten miesten todellisuus on näiden narratiivien kautta muotoutunut purkamaan turhautumista, epäreiluuden kokemuksia, ja toisaalta rakentamaan kuvaa yhteisön sosiaalisista siteistä. Päihdenarratiivit juhlinnan ja yhteisöllisyyden kannalta näyttävät sekä toistavan globaaleja räpin kiteymiä että pyrkivän jatkamaan suomalaisen päihdekerronnan perinteitä.

Ikka Salmelan kandidaatintutkielmassa Likanen Etelä -kollektiivista Kirkkonummi näyttäytyy sanoituksissa rikosten ja päihdeidenkäytön kautta, ja kotiseutu näyttäytyykin paikoin rajuna, selviytymistä vaativana alueena (2016: 12–13; 16). Olarissa päihdeet ja auktoriteettien vastustaminen ovat vahva osa kappaleiden sanoituksia, mutta asenne on

kirkkonummelaisiin verrattuna erilainen: päihteet ovat osa arkea, niitä ja niistä nautitaan, ja asiat tapahtuvat painollaan. Vaikka päihteet tuottavat toki omia haasteitaan, niistä kertominen ei näyttäydy pääosin uhoavan identiteetin rakennuspalikoina, vaan omaa yhteisöä vahvistavina voimina. Vain eri mieltä olevat alueen asukkaat tai muut auktoriteettiasemassa olevat tahot, kuten valtio, lasketaan häiriötekijöiksi, jolloin kerronta vaihtuu kritiikiksi.

Myös Olarissa paikan ja kerronnan yhteydet ovat läsnä. Olari paikkana on Espoolle melko tyypillinen lähiö tuloeroineen ja moninaisine asumismuotoineen. Nuorten miesten kuuntelemat esikuvat kertoivat yhdysvaltalaisista asuinalueista ja niiden tilanteista, jotka resonoivat eri tasoilla myös olarilaisten elämässä. Olarissa kantaviksi teemoiksi nousseet huumeet, viina, ja seksi kuvataan usein oman lähiön ja alueen kautta. Musiikkivideoissa vilahtelevat maisemat, alkoholituotteet ja yhteisön jäsenet kertovat sosiaalisten suhteiden merkityksestä ja rakentumisesta alueella. Monissa haastatteluissa korostuikin ajatus nuoren miehen elämän sanoittamisesta ja siitä räppäämisestä huumorilla höystettynä. BJD:n mukaan rap ilmiönä oli tärkeä osa olarilaista lähiöelämää 1990-luvulla:

AS: Onks Olari sun mielest jotenki erityinen, lähiö tai yhteisö mikä tääl on just sitä, mitä muualt ei saa vaikka käyki kääntymäs siel stadissa päin, mikä sun mielest on sellasta mitä Olarist ei löydy?

BJD: No jos sä oisit kysynyt tota silloin kaksikymmentä vuotta sitte nii tää ois ollu kaikkein paras ja ihmeellinen paikka [hymyilee] mutta en mä nyt nykypäivänä tiedä et onks tää nyt sillä tavalla nii erilainen kuitenkaan sitten että, kyllä nää lähiöt on aika, etenki niinku espoolaiset lähiöt on aika lähellä toisiaan, täällä nyt enemmän yhdistää ehkä just vaan se että, se ysärin nuorisot mikä täällä oli ni ne kaikki oli niin siin ihan räppiin ja siihen juttuun fiiliksis et se oli ehkä poikkeuksellista, sitte taas täs niinku, Espoon tasolla muissa lähiöissä, et täällä niin kun, lähestulkoon kaikki siitä meidän porukasta mikä täs ostarilla pyöri nii kyl ne kaikki kuunteli räppiä ja, oli silleen samassa jutussa sisällä kun taas jossain monessa muussa paikassa se oli sit jotain muuta.. (Haastattelu 1.)

Jeijon ja Nupin kappaleessa *Lupa läikyttää feat. Migidi ja Gaiaf* (2014) Olarin tunnetut paikat risteävät juomisen kanssa saumattomasti:

[..] kun Jeijjo ja Nupi kupil Davistos
kun Jeijjo ja Nupi kupil ihan vaik tos
siel on lupa läikyttää ja stadiski on fakin' boss
syöstään suohon kaikki suomiräp-pohdiskelijat
ja kuosiläpät taipuu ku Olarin voimistelijat [..]

[..] sikailija Jeijon aika asioit linjata
sust tehään dille ostarille se pinjata
pysy ninjana sade fakin' takis näis pidois
sit meno käy kosteemmaks ku haaksirikois [..]

Paikat, kuten Davisto ja ostari muovautuvat sanoitusten kautta tarkoittamaan juhlinnan ja juomisen paikkoja, joissa tarjottavista ei ole pulaa. Samalla Olarin voimistelijoiden kansainvälisiäkin kisoja voittaneen ryhmän taito riimitellään osaksi boustailua; näissä sanoissa on voittaja-ainesta. Jeijjo herättelee performanssin kautta rekistereitä, joihin liittyvät niin olarilaiset, suomalaiset kuin globaalitkin merkitykset.

Olariräpin kerronnan ytimessä ei ole ensisijaisesti ajatus rajusta katuelämästä, vaan hauskanpitoon ja yhteisöön sijoittuvat narratiivit, jotka kiinnittyvät paikkaan, aikaan ja ihmisiin. Olarin kohdalla risteävät identiteetit ovat erilaisia: Likasen Etelän performanssiareenalle astuvat identiteetit suomenruotsalaisuudesta kaikkine stereotypioineen, olarilaiset taas kantavat mukanaan joissakin määrin suomiräpin pioneerien leimaa. Kaikki tämä manifestoituu kotiseutuun viittaavissa sanoituksissa, joissa kehutaan omaa osaamista ja yhteisöä.

Kotiseudun kokemukset ja paikkaan kuuluminen ovat haastattelujen perusteella olleet monelle nuorelle olariräppärielle tärkeitä varsinkin nuoruuden ja aikuisuuden välimaastossa. Kiinnittyminen omaan alueeseen ja globaaliin hiphopin maailmaan on tapahtunut myös musiikin kautta ajassa, jossa suomirap alkoi nousta marginaaleista soittolistoilta. Olarilainen kotiseutu piirtyy keskiluokkaisena, muttei suinkaan hajuttomana tai mauttomana paikkana, jossa räpin saapuminen lähiohjelmaan on antanut nuorille miehille ajanvieron lisäksi mahdollisuuden tehdä musiikkia, jota Suomessa vasta aloiteltiin tekemään. Räpin tekeminen, lähiöelämä ja oman yhteisön kokemukset kirjoitettiin sanoituksiin, joista on muodostunut olarilaisen lähiön eräänlainen taiteellinen ajankuva 2000-luvun alusta. Performansseissa lähiöelämä muotoutuu arjen kokemuksista poikkeavaksi ympäristöksi, jossa nuoret miehet seikkailevat enemmän ja vähemmän päihteiden vaikutuksen alaisena nauttien elämästä ja ystäväydestä.

Olari kotiseutuna näyttäytyy nostalgian ja ystävyyskavien kautta yhteisön jäseniä tukevana ja tilanteet huomioonottavana ympäristönä, jossa eläminen on useimmiten mukavaa. Kotiseutuidentiteetin muodostumiseen haastatelluilla vaikuttanut räppääminen näkyy performansseissa oman alueen edustamisena ja alueen tarinoista kertovina esityksinä, jotka muodostuvat muistoista, näkökulmista ja räpin globaalin historian

paikallistumisesta lokaaliksi räpin jatkumoksi. Paikkoihin kiinnittyminen ja niiden yhteys kotiseudun kokemuksiin on vahva, ja paikkoihin liittyvät funktiot yhdistävät edelleen yksilöitä, yhteisöjä ja tiloja toisiinsa. Kotiseutuidentiteetti ei kuitenkaan näyttäydy haastatteluihin osallistuneilla räppäreillä samanlaisena, vaan sen tasot vaihtelevat suuresti riippuen Olariin kiinnittymiseen vaikuttavista tekijöistä, kuten alueella asumisen ajasta, yhteisöihin kuulumisen tunteista ja sosiaalisista suhteista alueella asuviin ihmisiin (esim. Sinkkonen-Tolppi 2006: 149–150).

6 YHTEENVETO

Olen tässä tutkimuksessa kartoittanut olarilaisen kotiseudun eri ilmentymiä suomiräpissä sekä olarilaisten räppäreiden haastattelujen että kappaleiden kautta. Suomiräpin yleiset narratiivit päihteistä, seksistä ja huumorin käytöstä näyttäytyvät olariräpin kannalta olennaisina osina kotiseudun ja räpin yhteyksille. Niiden kautta olen nostanut esiin olarilaisen urbaanin kotiseudun esimerkkejä. Paikkaan kiinnittymisen kannalta merkittäviä ovat yhteisöt, joiden kautta voi kokea yhteenkuuluvuutta ja toisaalta torjuntaa. Yhteisöjen väliset konfliktit sekä yksilöiden päähänpistot luovat pohjaa tarinoille, joiden kautta kotiseudusta kertovat sanoitukset saavat syvempiä merkityksiä. Esitysareena antaa tekijöille ja kuulijoille mahdollisuuden nähdä tuttu ympäristö normaalitilanteesta poikkeavien tarinoiden ja suurenneltujen todellisuuksien näyttämönä, jossa nuoret olarilaiset miehet elävät kosteaa elämää irti arjen velvoitteista.

Millainen kotiseutu tutkimuksen kautta sitten piirtyy? Haastattelujen perusteella Olari näyttäytyy tavalliseksi lähiöksi kuvailtavana paikkana, jossa eri yhteisöt elävät arkeaan limittäin. Kaikille arki ei toki näyttäydy samanlaisena, minkä vuoksi paikoille annetut merkityksetkin vaihtelevat suuresti.

Rudariin liittyvä kerronta on hyvä esimerkki siitä, miten paikan, sosiaalisten suhteiden ja ajan funktioilla on väliä paikan merkityksen kannalta: toisille Rudari kuvaa esimerkiksi lapsuudesta tuttuja leikkipaikkoja, toisille nuoruuden ja aikuisuuden päihteisiin liittyvää ajanviettopaikkaa. Usein eri tasot ovat läsnä yksilön mielessä tai yhteisön tunnistettavissa samanaikaisesti. Yhdistävänä tekijänä kerronnalle toimii paikka sosiaalisten suhteiden kautta. Olariin ja sen merkityksellisiin paikkoihin muodostuu siis suhde yhteydessä muihin ihmisiin. Sosiaaliset suhteet ennen ja nyt sekä ajanvietto alueella näyttäisivät olevan tärkeitä elementtejä kotiseutuidentiteetin

rakentumiselle. Näiden lisäksi kokemus hyväksytyksi tulemisesta yhteisön sisällä näyttäytyy tärkeimpänä alueelle kiinnittymisen tekijänä.

Kappaleissa olarilaisuus kiinnittyy erityisesti niiden tekoaikaan. Nuoruuden ja aikuisuuden välimaastossa kirjoitetut sanat esittävät huolista näennäisesti vapaiden miesten elämää ja kiinteitä suhteita ystäväpiiriin ja lähioon. Performansseihin otetaan mallia Yhdysvalloista, mutta niihin lisätään omia kokemuksia ja poistetaan olarilaiseen mielentilaan sopimattomia osia. Olarissa liikkuminen hahmottuu kappaleiden sanoituksissa tunnettujen ajanviettopaikkojen kautta ja kulminoituu ostoskeskuksen alueelle. Kaipaus huolettomampiin aikoihin ja alueen hallinnan tunteeseen näkyvät aikuisena tehdyissä sanoituksissa, joissa lapsuus ja nuoruus näyttäytyvät nostalgisessa valossa.

Elämäntapaa ja siihen liittyviä ilmiöitä on myös mahdollista kritisoida erityisesti huumorin keinoin ja tekstiin tuotujen toisten näkökulmista. Puoliso tai naapuri tuovat kerrontaan usein räppäreiden hahmojen toimintaa kritisoivia elementtejä, kuten nalkutusta tai suoranaista estämistä. Räpille ominainen vastarintaa kuvaava kerronta piirtyy siis kieltojen ja toiminnasta saadun palautteen kautta. Olari on räppäreiden mielestä kaikesta huolimatta ja kaiken takia hyvä paikka olla ja elää.

Olarin alueen tutkiminen kerronnan ja tarinoiden kautta on tuonut itselleni syvempää ymmärrystä alueesta, sen toimintamalleista ja yhteisöistä. Näitä olen päässyt käyttämään hyödyksi myös työssäni nuorten parissa. Työkentällä kumuloitunut tieto taas on avannut useita ovia olarilaiseen mielenmaiseman piirteisiin, jotka muuten olisivat jääneet minulta huomaamatta. Etnografinen refleksiivisyys kentän ja tutkimuksen välillä on tässä tutkimuksessa osoittautunut tärkeäksi elementiksi sen onnistumisen kannalta. Tutkijana olen todennäköisesti huomannut asioita olarilaisuudesta, joita aluetta vieraampana pitävä kollega ei olisi kysynyt tai huomannut.

Tutkimukseni avaa ovia olarilaisuuden lisäksi espoolaisuuteen, johon toivon palaavani vielä seuraavissa tutkimuksissa. Espoolaisuuden pirstaleisuus ja eräänlaisten kyläidentiteettien moninaisuus olisivat kiinnostavia näkökulmia moderniin kotiseutuun, siihen kiinnittymiseen ja sen vaikutuksiin yksilöille. Espoo ja sen lähiöt ovat muuttuneet räpin saapumisen Suomeen jälkeen kiihtyvällä tahdilla moninaisemmiksi ja väkimääriltään suuremmiksi kokonaisuuksiksi. Espoossa puhutaan useita eri kieliä, palvotaan useita jumalia ja eletään moninaisissa todellisuuksissa, joissa ainoa yhdistää

tekijä ihmisten välillä on osoite samalla asuinalueella. Performanssin aikana ja esityksareenan sisällä voidaan kuitenkin jakaa kokemus yhteisestä asuinalueesta, sen stereotypioista ja yhdessä koetuista tilanteista. Ajatus selkeästä esityksestä voi antaa tilaa tutkia kotiin, kotiseutuun ja paikkaan liittyviä odotuksia ja tunteita, joiden avulla voidaan pyrkiä ymmärtämään muita ympärillä eläviä. Stereotypioita taas voidaan vahvistaa tai purkaa sen perusteella, miten tärkeiksi ne koetaan ja miten niiden representaatioihin uskotaan. Tässä kulttuurintutkimus ja folkloristin ammattitaito voivat nostaa esiin tärkeitä huomioita, sillä meidän näkökulmamme paikkaan, kotiseutuun ja performanssiin pureutuu kerrontaan ja tarinoihin. Tarinoilla taas luodaan todellisuutta, jonka haluamme toisten ymmärtävän.

7 LÄHDELUETTELO

Tutkimusaineisto

Haastattelut

Haastattelu 1. BJD 7.6.2017 Espoo. Haastattelija Annukka Saaristo. Kokonaiskesto 1 tunti. Tallenne Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kokoelmissa.

Haastattelu 2. TUOMIO & KONE 12.6.2017 Espoo. Haastattelija Annukka Saaristo. Kokonaiskesto 1 tunti 21 minuuttia. Tallenne Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kokoelmissa.

Haastattelu 3. JEIJJO 10.7.2017 Helsinki. Haastattelija Annukka Saaristo. Tallenne Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kokoelmissa.

Haastattelu 4. ÄSSÄ 25.7.2017 Espoo. Haastattelija Annukka Saaristo. Tallenne Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kokoelmissa.

Haastattelu 5. EDU KEHÄKETTUNEN 29.1.2018. Puhelinhaastattelu. Kokonaiskesto 40 minuuttia. Haastattelija Annukka Saaristo. Tallenne Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kokoelmissa.

Musiikki, musiikkivideot ja radiohaastattelut

BJD

Jos me mennään naimisiin 2013. Albumilta Kasvatustieteen lyhyt oppimäärä. Olari 21 musiikki.

<https://www.youtube.com/watch?v=x3RoB4cJexs>

Ostarin takana 2013. Albumilta Kasvatustieteen lyhyt oppimäärä. Olari 21 musiikki.

Cheek

Liiku feat. Jonna 2005. Albumilta Käännän sivuu. Sony Music Entertainment.

Edu Kehäkettunen

Hellyyden ehdoilla 2005. Albumilta Lentäjän Koira. Numbers Entertainment Oy.

Kullii 2008. Albumilta Edu Kehäkettunen & DJPP: Hyvän olon konsultit. Monsp Records. <https://youtu.be/UwhPQxceP-0> [19.7.2019]

Jeijjo & Nupi

Lupa läikyttää 2014. Albumilta NeO Olarista. 3rd Rail Music

Kolmipyörä 2014. Albumilta NeO Olarista. 3rd Rail Music.

Suvereeni elämänhallitsija 2014. Albumilta NeO Olarista. 3rd Rail Music.

Ostarin väliköissä Pt. 3 2012. Albumilta Kootut selitykset. 3rd Rail Music.

Säännöstely sikseen 2015. 3rd Rail Music. [online]

https://youtu.be/I_eushA8rp4 [11.8.2019]

Kapteeni Ä-ni

Syyää eka 2002. Albumilta Parhaat. Wolfgang Records.

Raimo

Negatiivista palautetta 2003. Albumilta YltäYlisKyllästetty. Suomi

Lyriikkaa Tuotanto. [online] <https://youtu.be/7F5i39Rwca8> [11.8.2019]

Reilukerho

Aiemmin 2007. Albumilta Kyseenalaisia totuuksia. 3rd Rail Music.

O.L.A.R.I. 2010. Albumilta Monelt ne tulee II (mixtape). 3rd Rail Music.

Tuomio ja Kone

Toinen olohuone 2015. Albumilta Rokkaa. 3rd Rail Music.

Heimlich-manööveri 2015. Albumilta Rokkaa. 3rd Rail Music.

Rankkitynnäri 2015. Albumilta Rokkaa. 3rd Rail Music.

Tsekkaa Skeidaa feat. Setä Koponen 2003. Tuomio & Kone -EP.

Omakustanne.

Sorbuksen Herra 2003. Tuomio & Kone -EP. Omakustanne.

Koiratarha radalla feat. MC Taakibörsta. Tuomio & Kone -EP.
Omakustanne.

Kultabassokerho 17.6.2017. Kultabassokerhon Olarispesiaali – Tuomio & Kone, MC Taakibörsta, Raimo & Ässä. *Bassoradio* [online]
<http://kbk.datanurkka.org/?vuosi=2017> [11.8.2019]

Kirjallisuus

Ala-Kivimäki Petteri 2019: Hylätyn Kansan kynttilä. *HS Metro* 13.5.2019.

Apo, Satu 2001: *Viinan voima. Näkökulmia suomalaisten kansanomaiseen alkoholiajatteluun ja -kulttuuriin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Baker, Sarah & Bennett, Andy & Wise, Patricia 2012: Living “The Strip”: Negotiating Neighborhood, Community, and Identity on Australia’s Gold Coast. Teoksessa Richardson Chris & Skott-Myhre Hans Arthur 2012: *Habitus of the Hood*. Bristol, UK: Intellect. [online]

<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=1135700&site=ehost-live&scope=site> [12.11.2018] 95–120.

Bauman, Richard 1992: Performance. Teoksessa Bauman, Richard (toim.) 1992: *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments. A communications-centered handbook*. Oxford: Oxford University Press. 41–49.

Ben-Amos, Dan & Goldstein, Kenneth S. 1975: Introduction. Teoksessa Ben-Amos, Dan & Goldstein, Kenneth S. (toim.) 1975: *FOLKLORE. Performance and Communication*. The Hague: Mouton. 1–10.

Bennett Andy 2004: Rap and Hip Hop: Community and Cultural Identity. Teoksessa Whiteley, Sheila & Bennett, Andy & Hawkins Stan (toim.) 2004: *Music, Space and Place. Popular Music and Cultural Identity*. Burlington: Ashgate. 8–15.

Bennett, Andy 2000: *Popular Music and Youth Culture: Music, Identity and Place*. New York: Macmillan Press Ltd.

Bial, Henry 2004a: Introduction. Teoksessa Bial, Henry (toim.) 2004: *The Performance Studies Reader*. London: Routledge. 1–4.

- Bial, Henry 2004b: What is performance studies? Teoksessa Bial, Henry (toim.) 2004: *The Performance Studies Reader*. London: Routledge. 5–6.
- Carlson, Marvin 2006: *Esitys ja performanssi. Kriittinen johdatus*. Helsinki: Like.
- Chang, Jeff 2008: *Can't stop won't stop. Hiphopsukupolven historia*. Helsinki: Like.
- Cramer, Jennifer & Hallet, Jill 2010: From Chi-Town to the Dirty-Dirty: Regional Identity Markers in US Hip Hop. Teoksessa Terkourafi, Marina (toim.) 2010: *The Languages of Global Hip-hop*. London: Continuum. 256–276.
- Cummings, Melbourne S. & Roy, Abhik 2008: Rap Music Foregrounds African American History, Hope and Unity. Teoksessa Burns Kate (toim.) 2008: *Rap Music and Culture*. Detroit: Greenhaven press. 48–57.
- Cvetanović, Dragana 2019: ”Mitä merkkiä yhden emmeen runous, sanat vasta alku, loppu vast vallankumous”. Avaimen *Punainen tiili* -albumin sanoitukset, rap-sukupolvi ja yhteiskuntaluokka. Teoksessa Sykäri, Venla & Rantakallio, Inka & Westinen, Elina & Cvetanović, Dragana (toim.) 2019: *HIPHOP SUOMESSA. Puheenvuoroja tutkijoilta ja tekijöiltä*. Nuorisotutkimusseuran julkaisuja 219, sarja Kenttä. Helsinki: Nuorisotutkimusseura. 150–181.
- Dolby Stahl, Sandra 1989: *Literary Folkloristics and the Personal Narrative*. Bloomington: Indiana University Press.
- Eglinton, Kristen Ali 2013: Representin' Place: Place-Making and Place-Based Identities. Teoksessa Eglinton, Kristen Ali 2013: *Youth Identities, Localities, and Visual Material Culture: Making Selves, Making Worlds*. Dordrecht; New York: Springer. 63–84.
- Foley, John Miles 1995: *The Singer of Tales in Performance*. Bloomington: Indiana University Press.
- Forman, Murray 2004: Part III. Ain't No Love in the Heart of the City: Hip-hop, Space, and Place. Teoksessa Forman, Murray & Neal, Mark Anthony (toim.) 2004: *That's the joint! The Hip-Hop Studies Reader*. New York: Routledge. 155–158.
- Forman, Murray 2002: *The 'Hood Comes First. Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

- Forss, Timo Kalevi 2015: *Toverit herättää. Poliittinen laululiike Suomessa*. Helsinki: Into kustannus.
- Haaparanta, Leila & Niiniluoto, Ilkka 2016: *Johdatus tieteelliseen ajatteluun*. Helsinki: Gaudeamus.
- Hall, Stuart 1999: *Identiteetti*. Tampere: Vastapaino.
- Hilamaa, Heikki & Varjus, Seppo 2004: Hiphop: Pohjoinen ulottuvuus. Teoksessa Gronow, Pekka & Lindfors, Jukka & Nyman, Jake (toim.) 2004: *Suomi Soi 2. Rautalangasta Hiphoppiin*. Helsinki: Tammi. 193–203.
- Honko, Lauri 1980: Kertomusperinteen tutkimustavat ja niiden tulevaisuus. Teoksessa Laaksonen, Pekka (toim.) 1980: *Kertojat ja kuulijat*. Kalevalaseuran vuosikirja 60. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 18–38.
- Hubara, Koko 2017: *Ruskeat Tytöt: Tunne-esseitä*. Helsinki: Like.
- Huhtanen, Ann-Mari 2018: Ketkään eivät ole nuorena juoneet yhtä rajusti kuin nykyiset nelikymppiset – ”Vähän oudolta kuulostaa”, kommentoi Bruno Arikka, 14, isänsä sukupolven pämpäyskulttuuria. *Helsingin Sanomat* 30.4.2018 [online] <https://www.hs.fi/kotimaa/art-2000005662831.html> [6.2.2019].
- Hämeenaho, Pilvi & Koskinen-Koivisto, Erika 2018: Etnografian ulottuvuudet ja mahdollisuudet. Teoksessa Hämeenaho, Pilvi & Koskinen-Koivisto, Erika 2018: *Moniulotteinen etnografia*. Ethnos-toimite 17. Helsinki: Ethnos ry. [online] <https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/57565> [19.7.2019] 7–31.
- Härkönen, Janne & Savonen, Jenni & Virtala, Esa & Mäkelä, Pia 2017: *Suomalaisten alkoholinkäyttötavat 1968–2016. Juomatapatutkimuksen tuloksia*. Raportti 3/2017. Helsinki: Terveystieteiden tutkimuskeskus ja hyvinvoinnin laitos. [online] http://www.julkari.fi/bitstream/handle/10024/134585/URN_ISBN_978-952-302-873-9.pdf?sequence=1&isAllowed=y [6.2.2019].
- Hätinen, Jukka 2016: MC Taakibörstan paluukeikan liput loppuivat minuutissa. *Rumba* Menovinkit 17.10.2016 [online] <https://www.rumba.fi/uutiset/mc-taakiborstan-paluukeikan-liput-loppuivat-minuutissa/> [11.1.2018].
- Jeffries, Michael P. 2011: *Thug life: Race, gender, and the meaning of hip-hop*. Chicago: University of Chicago Press.

- Jokinen, Kimmo & Saaristo, Kimmo 2006: *Suomalainen yhteiskunta*. Porvoo: WSOY.
- Junnilainen, Lotta 2019: *Lähiökylä. Tutkimus yhteisöllisyydestä ja eriarvoisuudesta*. Tampere: Vastapaino.
- Kaartinen, Timo 2017: The Registers and Persuasive Powers of an Indonesian Village Chronicle. Teoksessa Frog & Agha, Asif 2017: *Registers of communication*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. [online]
<https://oa.finlit.fi/site/books/10.21435/sflin.18/> [20.6.2018]
- Kallio, Kati 2015: Multimodal Register and Performance Arena in Ingrian Oral Poetry. Teoksessa Frog & Agha, Asif 2015: *Registers of communication*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 322–335.
- Kelley, Robin D. G. 2004: Looking for the “real nigga”. Teoksessa Forman, Murray & Neal, Mark Anthony (toim.) 2004: *That’s the joint! The Hip-Hop Studies Reader*. New York: Routledge. 119–136.
- Kestilä, Laura & Salasuo, Mikko 2007: Nuorten aikuisten alkoholinkäyttö – sosiaalisen eriarvoisuuden ilmentymä? Teoksessa Tigerstedt, Christoffer (toim.) 2007: *NUORET JA ALKOHOLI*. Nuorisotutkimusseuran julkaisuja 75. Helsinki: Alkoholi- ja huumetutkijain seura & Nuorisotutkimusverkosto/Nuorisotutkimusseura. [online]
<https://www.nuorisotutkimusseura.fi/images/julkaisuja/nuoretjaalkoholi.pdf> [4.5.2019]
 121–148.
- Kirschenblatt-Gimblett, Barbara 2004: Performance studies. Teoksessa Bial, Henry (toim.) 2004: *The Performance Studies Reader*. London: Routledge. 43–55.
- Kivikangas, Teemu 2012: 2000-luvun kotimaiset pophelmet. #85 Tuomio & Kone – Sorbuksen herra (2003). *NRGM* -musiikkimedia. [online]
<http://www.nrgm.fi/artikkelit/85-tuomio-kone-sorbuksen-herra/> [28.4.2019].
- Knuuttila, Seppo 2006: Paikan moneus. Teoksessa Knuuttila, Seppo & Laaksonen, Pekka & Piela, Ulla (toim.) 2006: *Paikka. Eletty, kuviteltu, kerrottu*. Kalevalaseuran vuosikirja 85. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 7–11.
- Knuuttila, Seppo 1992: *Kansanhuumorin mieli: Kaskut maailmankuvan aineksena*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Komonen, Pauli 2012: Graffitimaalarin vaiheet alakulttuurissa ja toiminnan luonne. Teoksessa Salasuo, Mikko & Komonen, Pauli & Poikolainen, Janne (toim.) 2012: *Katukulttuuri – Nuorisoesiintymiä 2000-luvun Suomessa*. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto. 169–198.

Kuula, Arja 2011: *Tutkimusetiikka: Aineistojen hankinta, käyttö ja säilytys*. Tampere: Vastapaino.

Krims, Adam 2000: *Rap music and the poetics of identity*. Cambridge: University Press Cambridge.

Kärjä, Antti-Ville 2019: Suomiräppiä ennen suomiräppiä: suomalainen rap ja historiallinen poliittisuus. Teoksessa Sykäri, Venla & Rantakallio, Inka & Westinen, Elina & Cvetanović, Dragana (toim.) 2019: *HIPHOP SUOMESSA. Puheenvuoroja tutkijoilta ja tekijöiltä*. Nuorisotutkimusseuran julkaisuja 219, sarja Kenttä. Helsinki: Nuorisotutkimusseura. 89–123.

Kärjä, Antti-Ville 2011: Ridiculing rap, funlandizing Finns? Humour and parody as strategies of securing the ethnic other in popular music. Teoksessa Toynbee, Jason & Dueck, Byron (toim) 2011: *Migrating music*. London: Routledge. 78–91.

Lahti, Matti J. 1975: *Espoo. Maalaispitäjästä suurkauppalaksi*. Espoo: Espoon kaupunki.

Lee, Jooyoung 2016: *Blowin' Up: Rap Dreams in South Central*. Chicago: The University of Chicago Press.

Liesaho, Jan 2004: Tiedettä, taidetta ja satuja – Lähiö suomalaisessa rap-musiikissa. Teoksessa Paju, Petri (toim.) 2004: *SAMAAN AIKAAN TOISAALLA ... Nuoret, alueellisuus ja hyvinvointi. Nuorten elinolot -vuosikirja IV*. Helsinki: Nuorisotutkimusseura. 132–143.

Lunabba, Harry 2018: Laadullisen tutkimuksen näkökulma poikien koulu- ja hyvinvointikeskusteluun. Teoksessa Kivijärvi, Antti & Huuki, Tuija & Lunabba, Harry (toim.) 2018: *Poikatutkimus*. Tampere: Vastapaino. 103–120.

Luoto, Reima T.A. 2001: *Espoon aikakirjat – espoolaiselämää kivikaudesta nykypäiviin*. Espoo: Espoon kaupunki.

Markkola, Pirjo & Snellman, Hanna & Östman, Ann-Catrin 2014: Yhteisöä purkamassa. Teoksessa Markkola, Pirjo & Snellman, Hanna & Östman, Ann-Catrin 2014: *Kotiseutu ja kansakunta. Miten suomalaista historiaa on rakennettu*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 7–21.

Massa, Silja 2016: *Vaimomatskua vai ei? Sukupuolidiskurssit ja naisista puhuminen 2000-luvun suomirap-lyriikoissa*. Pro gradu -työ, Suomen kielen, suomalais-ugrilaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos, humanistinen tiedekunta, Helsingin yliopisto.

Mikkonen, Jani 2004: *Riimi riimistä. Suomalaisen hiphopmusiikin nousu ja uho*. Helsinki: Otava.

Miller, Matt 2012: *Bounce: Rap Music and Local Identity in New Orleans*. Amherst: University of Massachusetts Press.

Mäkinen, Kirsti 2007: *Lollot ja kollot: Suomalaista naapurihuumoria*. Helsinki: Otava.

Nieminen, Matti 2003: Ei ghettoja, ei ees kunnon katuja. Hiphop suomalaisessa kontekstissa. Teoksessa Saaristo, Kimmo (toim.) 2003: *Hyvää paha rock 'n' roll. Sosiologisia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 168–190.

Nieminen, Pete “Hende” 2019: Graffitit ja katutaide nuorisotyön välineinä. Teoksessa Sykäri, Venla & Rantakallio, Inka & Westinen, Elina & Cvetanović, Dragana (toim.) 2019: *HIPHOP SUOMESSA. Puheenvuoroja tutkijoilta ja tekijöiltä*. Nuorisotutkimusseuran julkaisuja 219, sarja Kenttä. Helsinki: Nuorisotutkimusseura. 340–356.

Ogbar, Jeffrey O.G. 2007: *Hip Hop Revolution. The Culture and Politics of Rap*. Lawrence: University Press of Kansas.

Paasi, Anssi 2017: Alueiden ja paikkojen historia ja identiteetti. Teoksessa Vanhatalo, Riitta (toim.) 2017: *Kotiseutu -vuosikirja 2017*. 104. vuosikerta. Helsinki: Kotiseutuliitto. 9–24.

Pacini Hernandez, Deborah & Garofalo, Reebee 2004: The emergence of rap Cubano: an historical perspective. Teoksessa Whiteley, Sheila & Bennett, Andy & Hawkins Stan

(toim.) 2004: *Music, Space and Place. Popular Music and Cultural Identity*. Burlington: Ashgate. 90–107.

Paleface 2011: *Rappioidetta: Suomiräpin tekijät*. Helsinki: Like.

Palonen, Tuomas 2009: *Vapaata mielenjuoksua: Suomenkielisen freestyle-rapin ilmenemismuodot, estetiikka ja kompositio*. Pro gradu -tutkielma, folkloristiikka, kulttuurien tutkimuksen laitos, humanistinen tiedekunta, Helsingin yliopisto.

Perinteentutkimuksen terminologia 2001. Apo, Satu & Kinnunen, Eeva-Liisa (toim.). Helsinki: Helsingin yliopiston kulttuurien tutkimuksen laitos/Folkloristiikka. [online] <https://www.helsinki.fi/fi/ohjelmat/kandi/kulttuurien-tutkimuksen-kandiohjelma/perinteentutkimuksen-terminologia#tarina> [10.5.2019]

Pulkkinen, Joonas 2015: TUOMIO & KONE. *Hangup Magazine* 3/2015. [online] <http://hangup.fi/artikkelit/1264-tuomio-kone-hang-up-3/15-/> [28.4.2019]

Ramstedt, Kim 2019: ”Paljon hommaa mistä sun piti huolehtii”. DJ:n vaihtelevat tehtävät ja roolit hiphop-musiikin paikallistumisessa Suomessa. Teoksessa Sykäri, Venla & Rantakallio, Inka & Westinen, Elina & Cvetanović, Dragana (toim.) 2019: *HIPHOP SUOMESSA. Puheenvuoroja tutkijoilta ja tekijöiltä*. Nuorisotutkimusseuran julkaisuja 219, sarja Kenttä. Helsinki: Nuorisotutkimusseura. 287–304.

Riukulehto, Sulevi 2017: Kotiseudun käsite ja kotiseutututkimuksen perintö Suomessa. Teoksessa Vanhatalo, Riitta (toim.) 2017: *Kotiseutu -vuosikirja 2017*. 104. vuosikerta. Helsinki: Kotiseutuliitto. 25–47.

Rose, Tricia 1994: *Black noise: Rap music and black culture in contemporary America*. Hanover: Wesleyan University Press.

Ruusuvuori, Johanna & Tiittula, Liisa 2009 [2005]: Tutkimushaastattelu ja vuorovaikutus. Teoksessa Ruusuvuori, Johanna & Tiittula, Liisa 2009 [2005]: *Haastattelu. Tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus*. Helsinki: Vastapaino. 22–56.

Saarinen, Toni 2018: *KUINKA MONESTA TEHDÄÄN YKSI. Uuden maailmanjärjestyksen salaliittoteorioiden myyttiset diskurssit*. Pro gradu -tutkielma, Kulttuurien laitos/folkloristiikka, humanistinen tiedekunta, Helsingin yliopisto.

Saaristo, Annukka 2018: Läpänheittoa ja hauskanpitoa: näkökulmia suomiräpin huumoriin. Teoksessa Laitinen, Emilia (toim.) 2018: *Huumori on vakava asia*.

Huumorin monet ulottuvuudet. Kulo-seminaari 2017. Turku: Kulttuurintutkimuksen opiskelijat Kulo ry. [online] http://kulory.fi/wp-content/uploads/2015/01/Kulo_seminaarijulkaisu_2018-2.pdf [26.5.2019]

Salmela, Iikka 2018: "*Juurista ylypee*" – Murteet ja paikallinen identiteetti suomenkielisessä rap-lyriikassa. Pro gradu -tutkielma, Kieli- ja viestintätieteiden laitos, humanistinen tiedekunta, Jyväskylän yliopisto. [online] <https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/58485/URN%3ANBN%3Afi%3Aju-201806113132.pdf?sequence=1> [20.2.2019]

Salmela, Iikka 2016: *Straight outta motherfucking Kirkkonummi: sosiaalisten identiteettien karnevalisaatio Likasen Etelän Kirkkonummi-LP:llä*. Kandidaatintutkielma, Suomen kieli, humanistinen tiedekunta, Jyväskylän yliopisto.

Salasuo, Mikko & Tigerstedt, Christoffer 2007: Miten nuorten juomista on tutkittu 1950–2007? Teoksessa Tigerstedt, Christoffer (toim.) 2007: *NUORET JA ALKOHOLI*. Nuorisotutkimusseuran julkaisuja 75. Helsinki: Alkoholi- ja huumetutkijain seura & Nuorisotutkimusverkosto/Nuorisotutkimusseura. [online] <https://www.nuorisotutkimusseura.fi/images/julkaisuja/nuoretjaalkoholi.pdf> [3.5.2019]. 9–32.

Salo, Heikki 2006: *Kahlekuningaslaji: Laululyriikan käsikirja*. Helsinki: Like.

Schechner, Richard 2004: Performance studies: the broad spectrum approach. Teoksessa Bial, Henry (toim.) 2004: *The Performance Studies Reader*. London: Routledge. 7–9.

Siikala, Anna-Leena 2012: *Itämerensuomalaisten mytologia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Simonen, Jenni 2007: Nuorten juomisen sosiaalisuuden lajit. Teoksessa Tigerstedt, Christoffer (toim.) 2007: *NUORET JA ALKOHOLI*. Nuorisotutkimusseuran julkaisuja 75. Helsinki: Alkoholi- ja huumetutkijain seura & Nuorisotutkimusverkosto/Nuorisotutkimusseura. [online] <https://www.nuorisotutkimusseura.fi/images/julkaisuja/nuoretjaalkoholi.pdf> [3.5.2019] 33–58.

Sinkkonen-Tolppi, Merja 2006: Kotiseudulle kiinnittyminen nuoren elämän voimavarana. Teoksessa Knuuttila, Seppo & Laaksonen, Pekka & Piela, Ulla (toim.)

2006: *Paikka. Eletty, kuviteltu, kerrottu*. Kalevalaseuran vuosikirja 85. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 147–155.

Strand, Heini 2019: *HYVÄ VERSE – Suomiräpin naiset*. Helsinki: Into Kustannus Oy.

Strand, Heini 2007: *ROLLON KOLLIT. Maskuliinen ja paikallinen identiteetti Tulenkantajien sanoituksissa*. Pro gradu -tutkielma, Suomen kirjallisuus, Tampereen yliopisto.

Sykäri, Venla 2019: Freestyle osana suomalaista hiphop-kenttää: improvisoinnin taito, vaikutteet ja kehitys. Teoksessa Sykäri, Venla & Rantakallio, Inka & Westinen, Elina & Cvetanović, Dragana (toim.) 2019: *HIPHOP SUOMESSA. Puheenvuoroja tutkijoilta ja tekijöiltä*. Nuorisotutkimusseuran julkaisuja 219, sarja Kenttä. Helsinki: Nuorisotutkimusseura. 50–85.

Sykäri, Venla 2014: Sitä kylvät mitä niität. Suomenkielinen improvisoitu rap ja komposition strategiat. *Elore* Vol 21 – 2/2014. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura ry. [online] <https://journal.fi/elore/article/view/79150/40052> [10.8.2019] 1–39.

Sykäri, Venla 2011: *Words as Events. Cretan Mandinádes in Performance and Composition*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. [online] <http://www.oapen.org/search?identifier=617190> [28.5.2018]

Sykäri, Venla 2009: Riimiruno puheenvuorona. Teoksessa Knuuttila, Seppo & Piela, Ulla 2009: *Korkeempi kaiku. Sanan magiaa ja puheen poetiikkaa*. Kalevalaseuran vuosikirja 88. 110–126.

Sykäri, Venla & Rantakallio, Inka & Westinen, Elina & Cvetanović, Dragana 2019: Johdanto: Hiphop Suomessa 35 vuotta. Teoksessa Sykäri, Venla & Rantakallio, Inka & Westinen, Elina & Cvetanović, Dragana (toim.) 2019: *HIPHOP SUOMESSA. Puheenvuoroja tutkijoilta ja tekijöiltä*. Nuorisotutkimusseuran julkaisuja 219, sarja Kenttä. Helsinki: Nuorisotutkimusseura. 7–32.

Terveiden ja hyvinvoinnin laitos 2017: Kannabis. [online] <https://thl.fi/fi/tutkimus-ja-kehittaminen/tutkimukset-ja-hankkeet/paihdetutkimus/tutkimustuloksia/kannabis> [19.2.2019]

Tervo, Mervi 2014: From Appropriation to Translation: Localizing Rap Music to Finland. *Popular Music & Society* 37 Issue 2. [online] <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/03007766.2012.740819> [12.8.2019] 169–186.

Tervo, Mervi (2012). Tilat ja paikat suomalaisissa räp-musiikkivideoissa. *Alue ja ympäristö* 41 Nro 2. [online] <https://aluejaymparisto.journal.fi/article/view/64753/25985> [12.8.2019] 81–94.

Tervo, Mervi & Ridanpää, Juha 2016: Humor and Parody in Finnish Rap Music Videos. *European Journal of Cultural Studies* Vol 19, Issue 6. [online] <https://doi-org.libproxy.helsinki.fi/10.1177%2F1367549416632006> [6.6.2018]. 616–636.

Tieteen termipankki 2019: Folkloristiikka: kiteytyminen. [online] <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Folkloristiikka:kiteytyminen> [19.8.2019]

Tieteen termipankki 2019: Folkloristiikka: tarina [online] <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Folkloristiikka:tarina> [19.8.2019]

Tiittula, Liisa & Ruusuvuori, Johanna 2009 [2005]: Johdanto. Teoksessa Ruusuvuori, Johanna & Tiittula, Liisa 2009 [2005]: *Haastattelu. Tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus*. Helsinki: Vastapaino. 9–21.

Tuan, Yi-Fu 2006: Paikan taju: aika, paikka ja minuus. Teoksessa Knuuttila, Seppo & Laaksonen, Pekka & Piela, Ulla (toim.) 2006: *Paikka. Eletty, kuviteltu, kerrottu*. Kalevalaseuran vuosikirja 85. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 15–30.

Tuominen, Tatu 2019: Silmät, jotka näkevät vain nimiä. Teoksessa Sykäri, Venla & Rantakallio, Inka & Westinen, Elina & Cvetanović, Dragana (toim.) 2019: *HIPHOP SUOMESSA. Puheenvuoroja tutkijoilta ja tekijöiltä*. Nuorisotutkimusseuran julkaisuja 219, sarja Kenttä. Helsinki: Nuorisotutkimusseura. 35–40.

Tutkimuseettinen neuvottelukunta 2009: *Humanistisen, yhteiskuntatieteellisen ja käyttäytymistieteellisen tutkimuksen eettiset periaatteet ja ehdotus eettisen ennakkoarvioinnin järjestämiseksi*. Helsinki: Tutkimuseettinen neuvottelukunta. [online] <http://www.tenk.fi/sites/tenk.fi/files/eettisetperiaatteet.pdf> [12.6.2018]

Ukkonen, Taina 2007: Nuoren naisen päihdetarinan rakentuminen haastattelussa. *Elore* vol. 14 – 1/2007. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura ry. [online] <https://journal.fi/elore/article/view/78631/39530> [21.7.2019] 1–20.

Vaattovaara, Tiina 2012: Lapin gangstat. Hiphop-harrastuksen vaikutus lappilaisen miehen kulttuuri-identiteettiin. Teoksessa Salasuo, Mikko & Komonen, Pauli & Poikolainen, Janne (toim.) 2012: *Katukulttuuri – Nuorisoesiintymiä 2000-luvun Suomessa*. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto. 142–168.

Virtanen, Ira 2018: Nuorten miesten haavoittuvaisuus ja tuki ystävyssuhteissa. Teoksessa Kivijärvi, Antti & Huuki, Tuija & Lunabba, Harry (toim.) 2018: *Poikatutkimus*. Tampere: Vastapaino. 239–260.

Walden, Laura 2018: *Mä alan muistuttaa Brandoa Viimesessä Tangossa: populaarikulttuurinen intertekstuaalisuus Paperi T:n albumilla Malarian Pelko*. Kandidaatin tutkielma, Suomen kieli, kieli- ja viestintätieteiden laitos, humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta, Jyväskylän yliopisto.

Westinen, Elina 2014: *The Discursive Construction of Authenticity: Resources, Scales and Polycentricity in Finnish Hip Hop Culture*. Väitöskirja. Jyväskylä Studies in Humanities 227. Jyväskylän yliopisto ja Tilburg University. [online] https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/43614/978-951-39-5728-5_vaitos_15062014.pdf?sequence=2&isAllowed=y [6.2.2019]

Westinen, Elina 2012: Bättre folk – Kriittinen sosiolingvistinen kommentti suomalaisessa rap-musiikissa. Teoksessa Salasuo, Mikko & Komonen, Pauli & Poikolainen, Janne (toim.) 2012: *Katukulttuuri – Nuorisoesiintymiä 2000-luvun Suomessa*. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto. 119–141.

Westinen, Elina & Rantakallio, Inka 2019: “Keep it real – Rap-artistien näkemyksiä autenttisuudesta. Teoksessa Sykäri, Venla & Rantakallio, Inka & Westinen, Elina & Cvetanović, Dragana (toim.) 2019: *HIPHOP SUOMESSA. Puheenvuoroja tutkijoilta ja tekijöiltä*. Nuorisotutkimusseuran julkaisuja 219, sarja Kenttä. Helsinki: Nuorisotutkimusseura. 124–149.

Whiteley, Sheila 2004: Introduction. Teoksessa Whiteley, Sheila & Bennett, Andy & Hawkins Stan (toim.) 2004: *Music, Space and Place. Popular Music and Cultural Identity*. Burlington: Ashgate. 1–2.

Willman, Mira 2015: *"Oon hiphop-lohikäärme, syöksen tulta": Suomiräpin poeettiset ja rytmiset piirteet suhteessa musiikin biittiin sekä niiden kehitys 2000-luvun alusta 2010-luvulle*. Pro gradu -tutkielma, Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteentutkimuksen laitos, humanistinen tiedekunta, Helsingin yliopisto.

LIITTEET

LIITE 1. Haastattelujen teemoitellut tukikysymykset

TAUSTA RÄPIN JA OLARIN KANSSA

Jos kysyn mistä, olet, mitä vastaat?

Miten innoistuit räpistä? Kenen kanssa, miten, miksi?

Miten lähdit mukaan olarilaiseen rapskeneen?

Millaisia esikuvat olivat? Paikallisia, muualta?

Muistatko ensimmäisiä kirjoittamiasi/räppäämiäsi laineja? Millaisia olivat aiheet?

Mikä on suhteesi Olariin? Asutko, opiskelitko jne.

OLARIN KARTTA JA PAIKALLISUUS

Olarin tärkeät paikat, rajat jne. Miksi ne ovat tärkeitä ja mitä ne ovat? Mitä muistoja niihin liittyy?

Miksi juuri kyseiset paikat ovat muotoutuneet tärkeiksi, kuuluvatko ne myös musiikissa?

Mistä olarilaisuus kumpuaa? Millaista on olarilaisuus? Miten se näkyy, näkyykö?

Mikä tekee olarilaisesta olarilaisen? Entä Olarista Olarin?

Mitä kotiseutu sinulle merkitsee?

Mistä olarisaundi tulee? Miltä kuulostaa olarilainen rap? Mistä sen tunnistaa? Miksi se on mitä on? Miten olarirap eroaa muusta suomiräpistä? Eroaako?

Mitä on mielestäsi ratarap ja miksi sitä tulee juuri Olarista?

LYRIKKA

Mistä kaikesta teet kappaleita? Miten paikallisuus niissä näkyy? Oletko ensisijaisesti olarilainen vai espoolainen?

Kuinka usein teette kappaleita? Yhdessä, erikseen? Miten kirjoitusprosessi etenee?

Mikä on paikallistarinoiden merkitys ja miksi niitä on mukana sanoituksissa? Miten paikalliset paikat kuten Ylis ja Alis näkyvät kappaleissa ja mikä niiden merkitys on kun pohditaan kotiseutua? Miksi räppäät niistä?

YLEISÖ

Kenelle kirjoitatte? Keitä käy keikoilla? Millaista palautetta olette saaneet?

Millaiset suhteet omaatte faneihin? Ovatko fanit osa yhteisöä?

YHTEISTYÖ

Teettekö yhteistyötä ja keiden kanssa? Miten kuvio rakentuu? Millä perusteella ja kenen toiveista kappaleet tehdään?

Miten asenoitte itsenne suomiräppiin ja globaaliin skeneen? Keiden kanssa haluaisit tehdä jatkossa yhteistyötä?

Keitä kuuluu olarilaiseen rapskeneen? Voiko sitä määritellä ja kuka sen määrittelee?

TULEVAISUUS

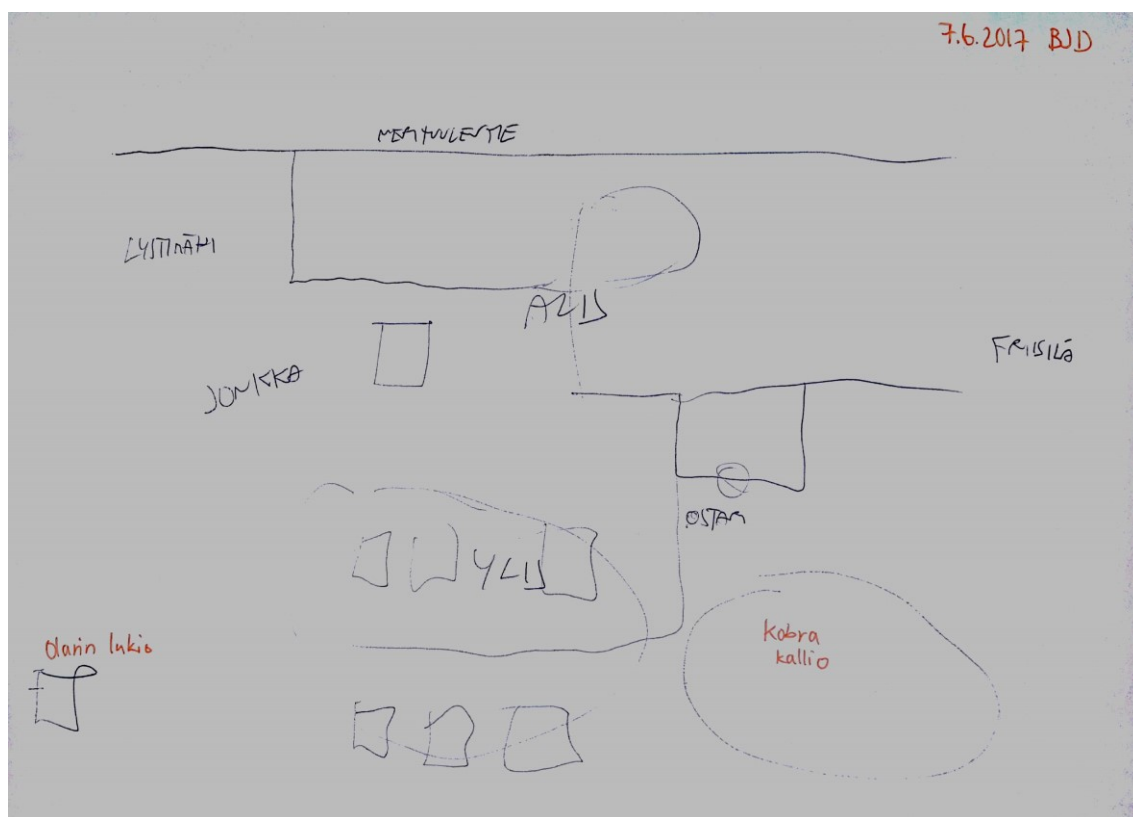
Miten näet itsesi ja Olarin suhteen jatkossa?

Miltä olariräpin tulevaisuus näyttää? Ketkä tekee, millaista, muuttuuko se? Heijastuuko alueen muutos kappaleisiin?

Vapaa sana: onko jotain mitä en tajunnut kysyä? Mitä haluat vielä sanoa aiheista?

Keitä muita olisi hyvä haastatella aiheesta?

LIITE 2. BJD:n piirtämä kartta Olarista



LIITE 3. Tuomio & Koneen piirtämä kartta Olarista



LIITE 4. Jeijon piirtämä kartta Olarista

10.7.2017
Jeijio

